المحـتوى :

# « وحدة المثقفين العرب..»

د. وليد مشوِّح

الأمة ليست بخير، إذن الثقافة ليست بخير، فإذا كانت الأمة كذلك؛ فلأن الظروف ومعطياتها وتعامل السياسي معها خلقت الوضع الذي وُضفت به الأمة؛ أما أن تكون الثقافة في بؤرة الحال نفسها؛ فلأنها نأت عن مشكلات الأمة، وهربت من الغايات الكبرى إلى الغايات الأنوية الصغرى، وتقوقعت داخلها وباتت تنشد الزهيد المادي، والضئيل المعنوي، حتى تكاد أن تصبح عبئاً ثقيلاً على الأمة من جهة، وخارج مضمار السبق وتكاد تخرج عن ذاتها المثلى متجاوزة جذرها التاريخي والحضاري من جهة ثانية. أجل الثقافة – اليوم– في أسوأ حالاتها، إذ لم تبلغ هذه الدرجة في أدجى حوالك انحطاط عصر أدبي عرفه تاريخ الأدب من قبل.

أما الأسباب، أو . كما يقال . مكامن العلّة، فقد أشرنا إليها في أكثر من مقولة هنا وعبر منابر أخرى، ولا نرى بأساً . والحال هذه . أن نعيد الإشارة إلى أخطر "فيروساتها" فتكاً في جسدها.

فالمثقف الانتهازي الذي بات يراهن على الغازي القادم من خارج خطوط الجغرافيا العربية، وهو مدرك ثقله الوجودي، وقوته التقنية، وإرادته لمصادرة الذات، وزحفه المصمم باتجاه غاية إلغاء الآخر وتحويله إلى بيدق يتحرك على الرقعة التي رسمها لتكون بتصرفه كلياً؛ ولإيمان المثقف بتلك المسلمات وما ينجم عن تحققها، حمل المعول، وبات يهدم أركان البنيان الثقافي القائم بدءاً من تنكره للموروث أو الإرث الثقافي، مروراً بوصم اللغة العربية

(على الظِنة) بالعجز، انتهاءً بإدانة المعتقد والعقائد التي أسست . ذات زمن . مجده، ومنحته مكاناً على خارطة السياسة، أما التفصيل في ذلك، فيطول، لأن شواهده وأدلته كثيرة، ولست بصدد ذلك.

ومن "الفيروسات" الفاتكة؛ تضييق غائيات الثقافة، وقطرنتها، وتقزيمها، وإرادة إخراجها . قسراً . عن طريقها، وحرف سيرورتها، ودفعها تجاه الهاوية، لعزلها عن الحوار مع الآخر، الذي أصدر حكمه المسبق بأنها لغة إرهاب، وليست لغة الله في توجيهه لمخلوقاته وجهة قيمية باتجاه الخير وإعمار هذا الكون على أسس المحبة والسلام.

ومن "الفيروسات" . أيضاً؛ توجه الصياغة الإبداعية المناطة بالعقل الخلاّق، وجهة تمجيدية، لصُنّاع الواقع الراهن الذي تعيش الأمة ضمنه، ومجافاة الحقائق، والتنكر لدور الضمير، وبالتالي إعطاب الشعور الجمعي، من أجل تأمين الزهيد الذي يؤمن رفاه الفرد المتعيّش أو المتكسب من مقدرته الثقافية.

ومن "الفيروسات" التي أنهكت الجسد الثقافي العربي، وباتت تعصف بحيواته؛ تحويل الثقافة أو مسخها لتغدو سلعة في السوق الاستهلاكية، وذلك عبر تغييب القضايا الكبرى التي صرفت من أجلها دماء غزيرة، وسقط في سبيلها خيرة أبنائها، وبالتالي؛ التلاعب بقيمة التفكير الشبابي، لإلغاء المستقبل، والقبول بالراهن الآني، وصولاً إلى مستنقع تحوطه ضبابية الحلم، وسوداوية الأمل، فتتكون حالة تلقح وضعاً هشاً يقوم على (اللا أدرية)، ويتحرك ضمنه شخوص لا يمتلكون سوى ملذّاتهم الذاتية، ولحظاتهم المنصرفة على عجل وبلا جدوى.

أما إذا عنَّ على بال أحدنا أن يسأل: إذن ما المادة المتبقية لصوغ ثقافة عصر الراهنية الثقافية؛ فستكون الإجابة جد بسيطة، وعفوية، وواضحة؛ لقد تحوّل الجسد بمعناه المادي (مجرداً من الروح السامية) مادة، وحلّت القضايا الصغرى الفردية والقطرية، محل القضايا الكبرى الجمعية والقومية. كذلك انصب جلّ اهتمام بعضهم على تقزيم اللغة العربية، وإدانة التراث، والتنكر للدين والقيم التي تحوطه.. هي ذي المادة الراهنة التي سادت في العصر الراهن للثقافة.

وبعد كل ما تقدم، قد نحس بالصرخة قبل سماعها وهي تلحّ على الوجدان العربي بتساؤلها: ما الحل.. بعد رسم هذه اللوحة القاتمة؟.

لا حَلّ إلاّ بعودة الثقافة إلى غاياتها الرئيسة والسامية التي تستمد من إرادة الأمة وآمال السواد الأعظم من أبنائها، وكشف المثقف الانتهازي وفضحه وعزله، وعودة المبدع إلى مكانه في الحراك الجماهيري وإعادته إلى وظيفته الأساس: المثقف المحفز (بكسر الفاء المشددة) والحادي، وإطلاق الصرخة التحذيرية من جديد:

تنبهــــوا واســــــتفيقوا أيّهـــــا العـــــرب

فقـــد طغـــى الســـيل حتـــى غاصـــت الرُكَـــبُ

أما . وهذا ما أزعمه شخصياً . ؛ أن العرب لن يستفيقوا أو يتنبهوا، ما لم يستفق وينتبه المثقف العربي، وهذا بدوره يحتاج إلى مؤتمر ثقافي قومي، يضع البرنامج، وميثاق الشرف الثقافي، ويبدأ بالخطوات الجديّة، بمعزل عن المراهنين على القوى الجديدة، والمؤدلجين، ومسبقي الصنع، وأصحاب الأفكار الجاهزة، واليائسين، واللا أدريين، والانتهازيين... فالضرورة تقتضي وحدة للمثقفين العرب، وإلا... فكلنا يقف في قفص الاتهام.. أمام محكمة التاريخ.. ويا ويلتنا إذا وُصِمنا أمام الأجيال الآتية...

***

# الفضاء المضادّ

د.سمر روحي الفيصل- سورية

***استقرَّ النقد الأدبي على أن الرواية التقليديّة لم تستطع التخلّي عن المكان؛ لأنه الموضوع الذي تجري فيه الحوادث، وتتحرّك الشخصيّات، ويجري الزّمن. ومن ثمّ أصبح المكان عنصراً من عناصر الرواية التقليدية، تُقاس جودته الفنيّة بمقدار علاقاته بالعناصر الأخرى، وبحسب أدائه وظيفته الجماليّة في الرواية. كما استقرّ النقد لأدبيّ الذي عُني بالرواية التقليدية على التمييز الصارم بين المكان الحقيقيّ والمكان الروائيّ. فالأول خارجي محسوس، يعرفه المتلقي أو يستطيع معرفته إذا رغب في ذلك. والثاني لفظيّ تصنعه اللغة لحاجات التخّييل وأهدافه الفنية، ويستطيع المتلقي إدراكه ومعرفة أبعاده إذا أجاد الروائي تشخيصه وإيهام المتلقي بحقيقته وصدقه. ولا علاقة في الرواية التقليدية بين المكانين الحقيقي والروائي، بل إن المتلقي يخطئ إذا قاس المكان الروائي إلى المكان الحقيقي الذي يعرفه، كما يخطئ الروائي إذا اعتقد بأنه قادر على أن يجعل المكان الحقيقي مكاناً روائياً؛ لأن شروعه في استعمال اللغة في صوغ المكان يعني انصياعه لحاجات البناء اللغويّ التخييليّ، وهي حاجات ذاتيّة محكومة بقدرات الروائي التعبيرية، من نحو الاختزال والتركيز والتكثيف والتصوير الإيحائيّ والوصف، وليست محكومة بمعرفته المكان. وما أكثر الروائيين التقليديين الذين لجؤوا إلى تسمية أمكنة رواياتهم بأسماء حقيقيّة ليُوهموا المتلقي بصدق مسروداتهم، وليتمكّنوا من قيادته طائعاً إلى عوالم رواياتهم، وهم يعلمون أن تسمية المدن والأحياء والجبال وغيرها في رواياتهم بأسماء حقيقية تشبه في مفهوم الإيهام تسمية الشخصيات الروائية بأسماء أشخاص معروفين في الواقع الخارجيّ. فالمكان مكان روائي، والشخصيات شخصيات روائية، ليس غير. أو قُلْ إن دمشق في الواقع الخارجيّ غير دمشق في الواقع الروائيّ، وعبد السميع في الواقع الخارجيّ غير عبد السميع في الواقع الروائي؛ لأن الروائي استعمل الأسماء الحقيقيّة في الحالين معاً لإيهام المتلقي بأنه ينسخ الواقع ويحاكيه، في حين يسعى إلى إعادة خلق هذا الواقع بوساطة لغته الروائيّة.***

ولقد استقرَّ النقد الأدبيّ أيضاً على أن الوصف في الرواية التقليدية هو الوسيلة اللغويّة التي تُقدِّم المكان للمتلقي. فالوصف هو الذي يرسم أبعاد المكان ومظاهره ليجعل المتلقي قادراً على إدراكه وقبول ما يجري فيه. وقد تبارى الروائيون التقليديون، ابتداءً من بلزاك (Balzac)، في تجويد وصفهم المكان؛ لأنهم آمنوا بأنه الخلفيّة التي تساعدهم على توضيح حركة

الشخصيات وأمزجتها(1). ذلك أن الوصف يُقدِّم صورة بصريّة، تختلف جودةً وضعفاً تبعاً لاختلاف قدرات الروائيين التعبيرية، ولكنها في حالات ضعفها وجودتها تهدف إلى أن تجعل المتلقي يملك إدراكاً ذهنيّاً للمكان الذي تجري فيه حوادث الرواية، سواء أكان هذا المكان ضيّقاً أم متّسعاً، مغلقاً أم مفتوحاً، منزلاً أم قصراً أم طبيعة.

وليس صحيحاً ما يعتقده بعض المتلقين من أن النصوص الروائية العربية التقليديّة كلّها أهملت المكان، بل الصحيح أن الكثرة الكاثرة منها حافظت على المكان ولكنها فهمته على أنه خلفيّة للحوادث والشخصيات فحسب، ومن ثمَّ كان وصفها له مقصوراً على الأغراض التزيينية. وقد راحت القلّة القليلة الباقية من هؤلاء الروائيين، وهي صاحبة الروايات الجَّيدة فنياً، العميقة مضمونياً، تجعل المكان مكوِّناً رئيساً من مكوِّنات الرواية، وتحرص على أن يكون وصفها له مدخلاً لإحيائه وتوضيح أثره في الحوادث والشخصيات. وما ثلاثيّة نجيب محفوظ ببعيدة عن المتلقي العربي، فعنوانات أجزائها الثلاثة (بين القصرين . قصر الشوق . السُّكَّرية) تدلُّ دلالة واضحة على عناية محفوظ بالمكان الروائي.

***ومَن قرأ هذه الثلاثية عرف أن الوصف فيها كان تمهيداً لاختراق الشخصيات الأمكنة، وأن الاختراق نفسه كان مقدِّمة لتحديد العلاقات المتبادلة بين الشخصيات في الأمكنة التي عاشت فيها. ولعلَّ جانباً من الإنجاز الروائي العظيم لنجيب محفوظ كامن في تدقيقه في هذه العلاقات المكانية المتبادلة بين الشخصيات، وفي قيادته الأمكنة مجتمعةً إلى تشكيل الفضاء الروائيّ.***

صحيح أن هناك عدداً آخر غير قليل من الروائيين العرب ساهموا في تحديث الرواية التقليديّة العربية من خلال عنايتهم بالفضاء الروائي، كما فعل إبراهيم الكوني وعبد الرحمن منيف(2) وإدوار الخرّاط(3) وغيرهم. وصحيح أيضاً أن الاتجاه البنيويّ الشكليّ في النقد الأدبي العربيّ ساهم في تحليل المكان والفضاء الروائيين، وزاد في وعي الروائيين والمتلقين له، وما زال يسعى إلى تنظيم تحليلاته وترسيخها لعلّه يخرج منها بمفهوم عربيّ للفضاء الروائي. أقول: هذا كلّه صحيح في رأيي، ولكنّ هناك شيئاً آخر صحيحاً، هو مخالفة بعض الروائيين العرب المألوف الروائي في معالجة المكان والفضاء الروائيين. وهؤلاء الروائيون هم الذين راحوا يرسِّخون في الرواية العربية المضادّة نوعاً من الفضاء المضادّ. وكنتُ لاحظتُ في أثناء حديثي عن تقنيات الرواية المضادّة ما فعله إسحق موسى الحسيني في (مذكرات دجاجة) حين بدأ روايته وأنهاها دون أن يُحدّد المكان الروائي، وفسّرتُ عدم تحديده المكان برغبته في الخروج على المألوف الروائي العربي، وهو خروج هَدُفَ منه الحسيني إلى تأكيد الارتباط الروائي بين عزلة المكان الروائي والأمان فيه، فضلاً عن رغبته في طرح أفكار إنسانية لا ترتبط بمكان محدَّد. وأستطيع أن ألاحظ هنا، في دائرة الرواية المضادّة، نموذجاً آخر، هو حسن حميد(4)، خرج على المألوف في الرواية التقليدية بانصرافه الكلّي إلى الفضاء المضادّ في روايته (جسر بنات يعقوب)(5).

## 1 ـ وصف الأمكنة:

قدَّم حسن حميد في رواية (جسر بنات يعقوب) نموذجاً غير مألوف في البناء الروائي التقليديّ العربيّ، اعتمد فيه اعتماداً رئيساً على الفضاء المضادّ المكوَّن من عدد من الأمكنة الروائية، أبرزها الجسر والخان والنهر والمقلع والطاحون وقرية الشماصنة والطبيعة المحيطة بهذه الأمكنة. كما اعتمد على علاقة هذا الفضاء المضاد بشخصية يعقوب خصوصاً، وشخصيات بناته الثلاثة (الكبرى جوديت، والوسطى ميمونة، والصغرى دينة) وسليمان ورحمون عموماً.

ولسوف يكون من المفيد الإشارة إلى الفضاء والشكل في رواية حسن حميد الأخرى (الونّاس عطية)(6) لما تُقدِّمه من تعزيز لبناء الفضاء المضاد، وإن كانت الروايتان مختلفتين في توظيف الشكل والفضاء الروائيين.

قسَّم حسن حميد رواية (جسر بنات يعقوب) ثلاثة عشر قسماً، سمّى كلَّ قسم منها كتاباً، ووضع لكلّ كتاب عنواناً فرعياً على النحو الآتي: الكتاب الأول (الأضحية1) . الكتاب الثاني (الأضحية2) . الكتاب الثالث (العافية) . الكتاب الرابع (القريب) . الكتاب الخامس (الحمّام) . الكتاب السادس (الجدار) . الكتاب السابع (المناحة) . الكتاب الثامن (الموافقة) . الكتاب التاسع (يوم الرضا) . الكتاب العاشر (الوقيدة) . الكتاب الحادي عشر (الحكيم يعقوب) . الكتاب الثاني عشر (موت يعقوب) . الكتاب الثالث عشر (الأجنّة). سوف أشير في نهاية التحليل إلى المسوّغ الفنيّ لاستعمال شكل (الكتاب) في تقسيم الرواية، ولكنني هنا معنيّ بملاحظة دلالة العنوانات الفرعية على مضامين الكتب وتطورات الحدث الروائي في الوقت نفسه. فهذه العنوانات تُلخِّص الحدث الروائي كلّه، بحيث يستطيع المتلقي تزويدها ببعض التفصيلات فتتشكَّل لديه خلاصة مقبولة للحدث الروائي في بداياته وتطوراته ونهايته المفتوحة. والظنُّ بأن هذا الأمر ليس توهيناً للحدث الروائي، ولكنّه دلالة على هامشيته في الرواية. فجسر بنات يعقوب ليست رواية (حدث)، بل هي رواية (فضاء)، فضاء الجسر نفسه. وحين قلتُ إنّها خالفت المألوف الروائي كنتُ أقصد اعتمادها على الفضاء دون الحدث، ودون الزمن الروائي أيضاً. وهذان العنصران مكوّنان رئيسان في الرواية التقليدية عادةً، وليسا عنصرين مكوّنين لرواية (جسر بنات يعقوب)؛ لأنَّ بناء هذه الرواية لم يعتمد على الحدث وإن كان فيها حدث، هو قدوم يعقوب وبناته إلى الجسر جنوبي قرية الشماصنة، وإقامته قربه للسيطرة على حركة العابرين، وبنائه خاناً لإيواء المسافرين ومعالجة المرضى، تنفيذاً لأوامر الربّ، وبعون من بناته وصديقه سليمان عطارة. وبعد موت يعقوب يتحوّل الخان إلى ماخور تديره بناته، وتخفق السيطرة على الجسر، وتبقى الآثار والتسميات ليس غير. ولقد بقي هذا الحدث طوال الرواية كالخيط الناظم لإيقاع الفضاء بدلاً من أن يكون قاعدة له، كما بقي إطاراً لحركة الشخصيات وليس عامل تفاعل معها.

—— ‘‘ ——

***وإذا كان للحدث في رواية (جسر بنات يعقوب) وجود هامشيّ، فإن هذه الرواية خلت نهائياً من عنصر الزمن الروائي.***

—— ‘‘ ——

فالمتلقي لا يستطيع طوال صفحات الرواية التقاط إشارة زمنيّة واحدة، سواء أكانت صريحة أم ضمنية. وليس ذلك إهمالاً من حسن حميد، كما لم يكن توهين الحدث وإبعاده عن صدارة البناء الروائي إهمالاً، بل كان ذلك عملاً فنياً مقصوداً، سوّغ لي تصنيف الرواية في دائرة الرواية المضادّة استناداً إلى خروجها، في أثناء إهمالها الحدث والزمن، عن المألوف الروائي، وسوّغ لحسن حميد التفرُّغ الفنيّ لبناء الفضاء الروائي المضاد.

لا أشكُّ في أن ميزة رواية (جسر بنات يعقوب) كامنة في بنائها فضاءً روائيّاً مغايراً للمألوف الروائي في بناء الفضاءات الروائية العربية. ذلك أن الروائي يبني فضاء روايته ليوهم المتلقي بواقعيته، في حين بنى حسن حميد فضاء (جسر بنات يعقوب) ليبتدع أمكنة متخيَّلة ذات مرجع أسطوريّ غير واقعيّ. أو قُلْ إنه بنى فضاءً لفظياً ليس له مرجع غير ذاته، ونجح في تحييد

الإيديولوجيا تسعاً وتسعين بالمائة ليخلق فضاءً معادياً لإيديولوجيته الفلسطينيّة الوطنيّة، ولكنه فضاء قادر بهذه الحياديّة، وذلك التحليق الأدبي في أجواء الخيال، وتلك العوالم الأسطوريّة، على خدمة القضية الفلسطينية بوساطة رؤيا إيديولوجية مضمرة، تحتفظ بهذا الواحد في المائة، وتبثّه عن طريق الإيحاء.

—— ،، ——

***ويمكنني القول باختصار إن الفضاء في رواية (جسر بنات يعقوب) استند إلى أشكال المرجع الخارجيّ ليبني عالماً أسطورياً تخيّيلياً موحياً. وقد استند حسن حميد في بناء هذا الفضاء المضادّ إلى الأمور الآتية:***

—— ،، ——

## آ ـ الوصف التمهيديّ:

لجأ حسن حميد، كغيره من الروائيين، إلى الوصف؛ لأنه يرسم الصورة البصريّة للمكان. أو قُلْ إنه حَرِصَ على الصورة البصريّة؛ لأنّها تجعل إدراك المكان بوساطة اللغة ممكناً، تبعاً لقدرتها على تصوير هذا المكان وبيان جزئيّاته وأبعاده. واللافت للنظر أنّه لم يبدأ روايته بوصف المكان، بل بدأها بإشارة وصفيّة عامة إلى الزمن الروائي، هي: (كان الوقت في أوائل الخريف، حيث اعتدل المناخ، وطاب الهواء، ونشطت الأنسام الرخيّة، وغدت البيادر ملاعب للأولاد، ومكاناً للسمر والسهرات الليليّة الرائقة)(7). ولعلّ المتلقي يلاحظ أن تحديد الزمن الروائي اقتصر على الجملة الأولى: (كان الوقت في أوائل الخريف). أما الجُمل التالية عليها فهي صورة وصفية لهذا الزمن الروائي العام المحدَّد بأوائل الخريف، وهي صورة تُوقف مجرى الحكي الذي بدأ بالجملة الأولى الخاصة بالزمن، وتسعى إلى تقديم تفصيلات مستمدّة من خبرات المتلقي الخارجيّة (اعتدال المناخ . النسيم الرخي . الهواء العليل . صلاحية الليل للسهر، والبيادر للعب الأطفال)، بغية جعل الإدراك الذهني المقدَّم بوساطة اللغة بصرياً يستند إلى المحسوسات. وتدلُّ الصورة الوصفيّة، من جانب آخر على أسلوب حسن حميد في بناء الفضاء، وهو أسلوب يتضّح للمتلقي كلّما أوغل في القراءة، ويمكن لهذا المتلقي أن يلتمس قاعدة هذا الأسلوب الصلبة في الصورة الوصفية. ومفاد هذا الأسلوب اختزال المحكي الدال على الحوادث الروائية إلى أكبر قدر ممكن، والاتساع في الوصف بأكبر جهد ممكن بوساطة الصور الوصفية المشبعة بالتفصيلات، فضلاً عن أن هذا الأسلوب يمزج الوصف بالسرد، ويجعل الوصف من بداية الرواية خاضعاً لمنظور السارد.

ولقد انتقل السارد من الإشارة الوصفيّة العامة للزمن الروائي إلى رسم صورة وصفية ليعقوب وبناته والحمار اتّسمت بقدر كبير من التكثيف. وسأكتفي من هذه الصورة هنا بوصف يعقوب وحده: (رجل قصير القامة، رثّ الثياب، أحمر الوجه، بارز الأنف والتجاعيد، وفي خريف عمره، يعرج من إحدى رجليه، من اليمنى تحديداً. خطواته أشبه بخطوات الكنغر، ذلك لأنه يبدو في مسيره كأنه يقفز قفزاً، كتفه اليمنى أكثر انخفاضاً من كتفه اليسرى، يتمطّق بشفتيه لكأن شعرة أو بقايا طعام لا تزال عالقة في فمه، وهو عبثاً يحاول إخراجها طوال مسيره. يفرك بيديه، ويرقّص حاجبيه بآلية عجيبة، ونظره جائل في كل ما حوله من نباتات يابسة، وطرية، وبيوت، وناس، وحيوانات ووهاد وأودية وصخور)(8).

تشير الصورة الوصفية لشخصية يعقوب المركزيّة في رواية (جسر بنات يعقوب) إلى أن السارد قدَّم تفصيلات جسديّة خارجيّة ليعقوب، وابتعد ابتعاداً كاملاً عن الوصف الداخلي. وقد لجأ في تقديم التفصيلات الجسدية إلى التحديد الدقيق (قصير القامة، رثّ الثياب، أحمر الوجه...)، والتشبيه (خطواته أشبه بخطوات

الكنغر)، والتعليل (ذلك لأنه يبدو في مسيره...). والواضح أن السارد غير حياديّ في أثناء تقديمه الصورة الوصفية ليعقوب، فقد اختار الصفات السلبيّة: القِصَر ـ العَرَج ـ بروز الأنف والتجاعيد ـ ميلان الكتف اليمنى ـ التمطُّق...، بغية الإيحاء للمتلقي بأنه مُقبل على شخصية أقرب إلى الدمامة، وهذا ما يُولِّد عنده إيحاءً آخر بالنُّفرة من يعقوب. ولكن الصورة نفسها تؤكّد ما أعلمته الإشارة الوصفية إلى الزمن الروائي من حرص على التفصيلات، بحيث يبدأ المتلقي يتهيّأ للإقبال على وصف مقترن دائماً بالتفصيلات، أو وصف يُبْنى استناداً إلى قدر كبير من التفصيلات، بحيث يبدو أشبه بالجرد التوثيقيّ(9) الذي يستمدّ التفصيلات من القطعة الوصفية، ولكنّه ينثرها في الرواية بدلاً من تقديمها مجتمعةً. وإنني أقول: (أشبه بالجرد التوثيقيّ)؛ لأنني لاحظتُ أن حسن حميد غادر المألوف الروائي، فلم ينثر صفات يعقوب تدريجياً في الرواية ليجمعها المتلقي ويكوِّن منها بناءً محدَّداً لهذه الشخصية الروائية المحوريّة، بل اكتفى بطرح صفات يعقوب في أول الرواية، في قطعة وصفية واحدة، هي القطعة التي اقتبستها وتحدّثتُ عن الصورة الوصفية فيها، ثمَّ لم يرجع إلى هذه الصفات مرة أخرى طوال الرواية، ولم يُضف إليها، ولم يتنازل في الوقت نفسه عن إبراز شخصية يعقوب. وقد خالف حسن حميد بهذا العمل التقليد الروائي الذي جعل الوصف تفسيراً لطباع الشخصيات وأمزجتها(10)، وراح يكتفي بالصورة الجسدية الخارجيّة ليعقوب تمهيداً لتغليب الفضاء على الشخصية.

ـــ ،، ـــ

***ما إن انتهى السارد من صورة يعقوب وبناته وحماره حتّى ذكر عبارةً نطق بها يعقوب، دالةً على المكان المركزيّ في الرواية، هي: (هنا يا بناتي)(11). ومع هذه العبارة انتهى التمهيد الأوليّ الخاص بتقديم الزمن والشخصية، وشرعت متوالية الأمكنة التي شكّلت فضاء الرواية تترى في النصّ.***

ـــ ،، ـــ

## ب ـ متوالية الأمكنة:

أقصد بمتوالية الأمكنة تعاقبها في الرواية، انطلاقاً من مكان مركزيّ، بحيث تتعدَّد الأمكنة، وتتوالى في الرواية، ولكنّها تحرص على أن تجعل المكان المركزي إيقاعاً ناظماً لها، عاملاً على تشكيل الفضاء منها كلّها. والواضح أن حسن حميد لم يخالف التقليد الروائيّ الذي يبني الفضاء من مجموع الأمكنة الروائية، فقد طرح مكاناً مركزياً، هو الجسر، وعدداً كبيراً من الأمكنة الفرعيّة، هي: الطاحون ـ المعصرة ـ النهر ـ قرية الشماصنة ـ المقلع ـ منزل سليمان عطارة ـ الخان...، وشكَّل منها كلّها فضاء رواية (جسر بنات يعقوب). وهذا أمر بديهيّ؛ لأن الفضاء الروائي يحتاج إلى عدد من الأمكنة، ولا يمكن أن يتشكّل من مكان واحد. بيد أن انصياع حسن حميد للتقليد الروائي لم يغادر المفهوم العام في بناء الفضاء المتخيَّل، ذلك لأنه ارتقى بالوصف من كونه وسيلة تحديد المكان تمهيداً لاختراقه، إلى كونه خالقاً للمعنى، معنى الأشياء، بدلاً من معنى الحوادث والشخصيات. ومن ثمَّ أصبح المكان المركزي عنده حاملاً للمعنى والقيم، وأصبحت الأمكنة الفرعية ترسيخاً لدلالة المكان المركزي. وهذا العمل مغاير للمألوف الروائي الذي يجعل المكان لوحة أو مدخلاً للشخصيات، أو تحديداً لمكان الحوادث، وفي أحسن حالاته يبدو مكوِّناً روائياً أدنى مرتبةً من الشخصيات والحوادث، وموازياً للزمن الروائي. ولعلّ تحليل المتوالية المكانية، أو بعضها، يوضِّح خلخلة المفهوم السائد للمكان، كما يوضِّح المفهوم البديل الذي طرحه حسن حميد.

انطلقت متوالية الأمكنة من مكان مركزي

يقع قرب الجسر، ذلك الجسر الذي حطَّ يعقوب وبناته وحماره رحاله قربه. وكانت عبارة (هنا يا بناتي) بداية وصف هذا المكان المركزي على النحو الآتي: (كان المكان قرب الجسر العتيق تماماً، قر ب مساحة واسعة من شجيرات القصب والحلفا والسعد والبربير التي لم تصفرّ أوراقها بعد، والتي علت قاماتها وامتدت حتّى جاوزت علو الجسر بأوراقها العريضة الحادة والهاجعة تحت وطأة حرّ الظهيرة، وقرب الطواحين المدارة بالماء، والتي علا ضجيجها وارتفع. وقد أنشدت إلى الصخور المجاورة لها أرسنة الحمير والبغال التي جاءت إليها بأكياس القمح لطحنها من قرية الشماصنة والقرى المجاورة لها. بدت الطواحين بأبنيتها الحجرية البازلتية السوداء المزنّرة بالحوار الأبيض شيئاً مؤنساًَ يطرد وحشة النهر الذي التف بأدغال واسعة من أشجار القصب والعليق والكينا والصفصاف والزيزفون والحور والتين والدوالي والرمّان والطيُّون والغار. وعلى مبعدة من النهر وقرب الصخور نهضت أشجار البطم والخروب والدلب والسنديان والصنوبر والتوت، وحولها بدت أجمات نباتات السلبين التي نمت وامتدت واستطال شوكها واصفرّ، وعرائس نباتات الشومير بورقها الأصفر الناعم، وشجيرات البلان الشوكية وقد لازمت الصخور واتّحدت بها أو اتكأت عليها، الصخور التي ما زالت تحتضن في شقوقها الظليلة بعض النباتات الطريّة)(12).

—— ،، ——

***قدَّم السارد بوساطة الوصف الحدود الجغرافيّة للمكان المركزيّ، فهو أولاً قرب الجسر العتيق، وهو ثانياً قرب مساحة واسعة من الأشجار، وهو ثالثاً قرب الطواحين، ورابعاً قرب النهر، وخامساً قرب مجموعة من الصخور.***

—— ،، ——

ولم يكتفِ السارد بتقديم الحدود الجغرافيّة العامة، بل راح يضيف وصفاً تفصيلياً لمحتوياتها، وخصوصاً الأشجار والنباتات. وقد جاء وصفه الحدود وتقديمه التفصيلات منظَّماً، بحيث قدَّم في البداية الحدود القريبة جداً من المكان المركزي، وتفصيلات ما تضمّه من أشجار، ثمَّ انتقل بعد ذلك إلى الأمكنة الأكثر بُعداً عن المكان المركزي، فوصف الطواحين (التي علا ضجيجها وارتفع)، فالنهر الذي يُدير ماءه الطواحين (وقد التفَّ بأدغال واسعة)، فالصخور وما يحيط بها من أشجار ونباتات. وهكذا انتقل السارد من القريب إلى البعيد، ومن الحدود العامة إلى تفصيلاتها، ليزجَّ بالمتلقي شيئاً فشيئاً في المكان المركزي المتخيَّل. وقد بدا السارد في أثناء ذلك كلّه في إهاب رسّام يخطُّ بالللغة لوحة لمكان في الطبيعة سيكون لها شأن في السرد اللاحق، ولذلك اتّسم بالتأنّي في رسم الحدود وإيراد التفصيلات لتبدو الصورة بصريّةً واضحةً قابلةً للإدراك، مشبعةً بالمحسوسات القارّة المستمدّة من الطبيعة الخارجيّة الحقيقيّة التي يعرفها المتلقي. ومن ثمَّ اتصفت لوحة السارد بالواقعية الطبيعيّة التي تنم على سارد مثقّف بمحتويات الطبيعة، يعرف أسماء الأشجار والنباتات والقصب فيها، ويملك خبرة معرفيّة بالطواحين القديمة التي كانت تُبنى على مساقط المياه في الأنهار، فضلاً عن قدرته على الوصف الحياديّ الذي يُقدِّم الأشياء كما تبدو في الطبيعة الحقيقية، وابتعاده عن الوصف الذاتيّ الذي يمزج موجودات الطبيعة بأحاسيس السارد ومشاعره ومواقفه.

ومن البديهي أن يُوقِف حسن حميد المحكي ليقدِّم وصف المكان المركزي، ولكنّه بعد فراغه من هذا الوصف شرع يستأنف الحكي، وراح في أثناء ذلك ينثر إشارات وصفية تزيد المكان المركزي تحديداً ووضوحاً، وتعلِّل المحكي في الوقت نفسه. ولا يهمّني، هنا، استئناف الحكي، بل تهمّني متابعة متوالية الأمكنة؛ لأنها تضيف

إلى المكان المركزي أمكنة أخرى، وتعمل في الوقت نفسه على توضيح أثر الوصف في بناء الفضاء المضاد. ذلك أن السارد أوقف المحكي ثانيةً ليصف قرية الشماصنة، وثالثةً ليصف معصرة الزيت، ورابعةً ليصف الدرب إلى المقلع،... وليس من المفيد حصر الأمكنة التي أوقف السارد المحكي ليصفها، فما ذكرته كاف، يمكن تحليله لمعرفة الخدمات الفنية التي قدّمها للفضاء الروائي.

صحب يعقوب ابنته الكبرى جوديت إلى القرية ليجلب بعض حاجات أسرته بعد استقرارها قرب الجسر، وحين أشرف على القرية قال السارد: (من على بُعد بدت ليعقوب وابنته الكبرى بيوت الشماصنة متناثرة على مساحات واسعة من الأرض، كأنّها توازعت الجهات وانفردت بها وحدها. بيوت متوسطة الارتفاع، رماديّة اللون، زنّرت حجارتها خطوط بيضاء من حوار النهر. مسيّجة بسياجات عريضة من أغصان شجيرات السدر الشوكية... بيوت شديدة التشابه بالمداخل والأسيجة والأبواب والنوافذ والأسطحة والمصاطب... من بعيد بدت الشماصنة ليعقوب وابنته بيوتاً هادئة، وادعة، وقد ظهر في بعض جهاتها الأطفال وهم يلعبون ويتراكضون، وبعض الحيوانات الشاردة الباحثة عن طعامها)(13).

الواضح أن ضابط وصف قرية الشماصنة هو الرؤية من بعيد. وقد نصَّ السارد على ذلك مرتين، مرة في بداية الوصف (من على بُعد بدت ليعقوب)، وأخرى قبل نهاية الوصف (من بعيد بدت الشماصنة).

—— ،، ——

***ولقد تحكّمت الرؤية من بعيد في طبيعة الوصف، فبدت بيوت القرية متناثرة، متوسطة الارتفاع، رمادية اللون، مسيّجة بسياجات عريضة، افترشت بعض جهاتها الحواكير، ولو كانت الرؤية من موقع قريب لما بدت البيوت متماثلة في ارتفاعها ولونها وسياجاتها وحواكيرها ومداخلها.***

—— ،، ——

وهذا يعني أن الرؤية من بعيد تحكّمت في الوصف، فجعلته خالياً من التفصيلات؛ لأن السارد نظر إلى القرية من بعيد، وحين نظر إلى المكان المركزي من قريب امتلأ وصفه بالتفصيلات، تفصيلات الأشجار والنباتات والصخور. قُلْ مثل ذلك في وصف معصرة الزيت(14) عندما أصبح يعقوب وابنته جوديت قريبين منها. فقد شرع السارد يُقدِّم وصفاً مملوءاً بالتفصيلات:

**. تفصيلات المسموع:**

(كان ضجيج المعصرة يغلق عليهما السمع).

—— ،، ——

**. وتفصيلات المرئيّ العامّ:**

***(الناس متناثرون هنا وهناك حول المعصرة وأمامها وفي جوانبها، وقد ربطوا الدواب إلى جذوع الأشجار والصخور منتظرين إنجاز إعمالهم).***

—— ،، ——

**. وتفصيلات المرئيّ الخاصّ:**

(أكوام الزيتون الأخضر والأسود بحَبِّهِ الكبير والصغير... وجرار الزيت المربوطة الأعناق، وغير المربوطة التي اصطفت إلى جوار حائط المعصرة الشمالي، والقفف المصنوعة من أعواد القصب، والدلاء التي تستخدم في نقل حبّ الزيتون...).

إن التفصيلات، كما هو واضح، تبدأ بالمسموع لأن الصوت أقرب إلى الإنسان، فالمرئي العام لأن يعقوباً وابنته أصبحا أكثر قرباً فلاحظا توزُّع الناس أمام المعصرة وحولها. وحين دخلا المعصرة أصبح المرئي خاصاً صالحاً لأن يذكر السارد أنواع الزيوت والجرار والقفف والدلاء.

وهذا شأنه أيضاً عندما وصف المقلع(15). إذ ذكر بقع الشوك الفضية، وأجمات الشوك الأصفر الناعم، ولو لم تكن رؤيته قريبة جداً لما قدَّم المرئيات الخاصة.

أخلُص ممَّا سبق إلى أن حسن حميد وضع اللبنة الأولى في بناء فضاء روايته، وهي وصف الأمكنة. ولجأ في سبيل ذلك إلى وصف تمهيدي لثلاثة أشياء، أولها التحديد الوصفي العام جداً للزمن الروائي، وثانيها وصف يعقوب وبناته وحماره، وثالثها وصف تفصيلي للمكان المركزيّ في الرواية. وحين اعتقد بأن الوصف التمهيدي حقّق غايته انتقل إلى أمكنة أخرى، مكاناً بعد آخر، وراح يصف هذه الأمكنة بحسب قرب السارد منها أو بعده عنها. وكان في ذلك كله، في وصف المكان المركزي ووصف الأمكنة المتوالية، حريصاً على الوصف الحياديّ الخالي من أية مشاعر أو إيحاءات أو مواقف، وحريصاً أيضاً على أن يختار أمكنة مفتوحة قارّة في الطبيعة.

## 2 ـ بناء الفضاء المضادّ:

سبق القول إن حسن حميد كان يُوقف المحكي ليقدِّم وصف الأمكنة، ويمكنني أن أضيف هنا إنه كان يترك الشخصيات تخترق المكان الذي يصفه ليخلقه من جديد، حيّاً نابضاً بالحركة، دالاً على العلاقات المكانيّة. وقد سعى في أثناء ذلك إلى تعليل اختياره هذا المكان دون غيره، ولو لم يفعل ذلك لكان وصفه الأمكنة بأسلوب حيادي مشبع بالتفصيلات المستمدّة من الواقع الخارجي ذا وظيفة تزيينيّة، أتقنتها الرواية التقليدية ولكنها لم تستطع دمج الوصف التزييني في بنية الرواية. وهذا توضيح لاختراق الشخصيات المكان، وبيان بالعلاقات المكانية، تمهيداً لتحليل الفضاء المضاد.

### أ ـ اختراق المكان:

لم يكن السارد يصف المكان ثمَّ يهمله ولا يسمح لإحدى الشخصيات الروائية باختراقه، بل كان يصف المكان توطئة لاختراقه، وغالباً ما كان يصف المكان في بداية اختراق الشخصية له. فقد وصف الدرب حين كان يسير يعقوب وسليمان عطارة عليها، ووصف معصرة الزيت حين جاء يعقوب وابنته جوديت إليها، ووصف المكان المركزي حين حلَّ يعقوب وبناته فيه. وحين أقول إن الوصف توطئة لاختراق الشخصية المكان فإنني أقصد بالاختراق خلق المعنى وبيان وجهات نظر الشخصيات في الحوادث؛ لأن هناك تأثيراً متبادلاً بين الشخصية والمكان الذي تحلُّ فيه(16)، فضلاً عن أن الاختراق يرتقي بصورة المكان البصرية المدركة إلى مرتبة العنصر المشارك في بناء الرواية(7)، وإلا فإن هذه الصورة ستبقى جامدة، أو زينة لا تخسر الرواية شيئاً إذا تخلّت عنها.

لننعم النظر قليلاً في الاقتباس الآتي الذي ذكره السارد بعد تقديمه وصف المكان المركزي واستئنافه الحكي: أخرج يعقوب (من صدره وريقات صفراً، وشرع يقرأ فيها بصوت عال: يصادفك في حياتك صخور وأشواك ودروب ملتوية، وتمضي بلا أخ أو أب، لكن الرب سيساعدك وقد وصلت النفس إلى هجير يأسها. فلا تقنط، فمن بطون الأشواك يخرج لك طعام طيّب، والدروب الملتوية تصل بك إلى ما تودُّ وتشتهي، ومن الناس يسخر لك أخوةً وآباء، ومن صلبك يعطيك المعونة والأنس... ويوزِّع يعقوب بصره فيما حوله، ينثره هنا وهناك فيرى الصخور والأشواك والدروب الملتوية الضيّقة، ويرى بناته، يهزّ رأسه وكأن الكلام الذي قرأه مجسَّد فيما حوله بالصورة والمشهد، فتبتهج نفسه بالرضا. يعيد الأوراق إلى صدره بحركة سريعة، ويرامق السماء بنظرة طويلة)(18).

يشير الاقتباس إلى أن يعقوباً لم يختر المكان

قـرب الجسـر عشـوائياً، بـل قصـده عامـداً؛ لأن مضـمون الوريقـات الصُّـفر يـدلُّ عليـه. وقـد طـابق يعقوب بعد انتهائه من القراءة ما بين المكان ووصفه فـي الوريقـات، فـإذا هـو هـو، ومـن ثـمَّ تحقّـق هدفـه الأول وهو الحلول في المكان الذي اختاره لـه الربّ، ووعده بالمساعدة عندما يحلُّ فيه، فمن بطن الشوك سيخرج لـه الطعام الطيّب، وسيسخِّر لـه من النـاس ومن أبنائـه مَنْ يُقدِّم لـه العون. وهذا يُعلِّل للمتلقي اختيـار يعقـوب هـذا المكـان دون غيـره، ويوضّـح لـه السبب الـذي جعلـه مركزيـاً فـي الروايـة؛ لأن المكـان نفسـه يثيـر فـي ذهـن المتلقـي مجموعـة مـن الأسـئلة عمّن أرسل يعقوبـاً إلـى هـذا المكـان، وعـن الغـرض الذي ينوي تحقيقه فيه، وعن مكانـة يعقوب لدى مَنْ أرسـله إلـى هذا المكـان. ودون شكّ فإن المتلقـي لـن يعثـر علـى إجابـات سـريعة عـن أسـئلته، بـل إنـه سيكتشف أن أهالي الشماصنة رأوا في حلول يعقوب في هذا المكان أمراً غريباً لا تفسير لـه عندهم. وحين سأل شاهين يعقوباً عن سبب حلوله في هذا المكان، أجابـه إنـه مكلَّف من السلطان بحراسـة الجسر. ومـا كانـت تلك الإجابـة غيـر تقيـة، إذ إن المتلقـي يشـعر بأن هنـاك غموضـاً يلفُّ يعقوبـاً وهدفه. وهذا الشـعور نـابع مـن اختـراق يعقـوب المكـان المركـزي، ولـو لـم يفعل ذلك، سواء أكان الحدث هو إخراجه الوريقات الصفر وقراءتها، أم كـان الحـدث هـو مجـيء شـاهين إليـه، أم كـان الحـدث شـروعه مـع بناتـه فـي بنـاء كوخين في المكان المركزي. أقول: لو لم يفعل ذلك لمـا كـان هذا المكـان المركزي بذي أهميـة. علـى أن اختراق يعقوب المكان المركزي زاد، من جانب آخر، غمـوض شخصـيته بـدلاً مـن أن يتجـه بهـا إلـى الوضوح. إذ جعلها تخفي غرضها وتُعلن غيره.

—— ، ، ——

***وهذا الغموض ليس حكراً على هذا الاختراق، لأنه سيتكرّر في الاختراقات التالية للأمكنة، ويزيد الغموض غموضاً، ويجعل يعقوباً يبتعد درجات أخرى عن الوضوح، ويسمح للفضاء المضاد بالسيطرة شيئاً فشيئاً على رواية (جسر بنات يعقوب).***

—— ، ، ——

## ب ـ العلاقات المكانيّة:

الشخصـيات المحيطـة بيعقـوب فـي الروايـة ثـلاث فئـات: فئـة النـاس العـاديين مـن أهـالي قريـة الشماصـنة، وفئـة النـاس الـذين يعرفـون هـدف يعقـوب ويُقـدِّمون لـه العـون لتحقيقـه، وفئـة بنـات يعقـوب الـثلاث: الكبرى جوديت والوسـطى ميمونـة والصـغرى دينـة. أمـا الهـدف القريـب المُعلـن فهـو بنـاء خـان لمبيت المسـافرين العـابرين، وأمـا الهـدف البعيـد غيـر المُعلـن فهـو تأسـيس قاعـدة للـتحكُّم بالجسر وفرض رسوم علـى الناس الذين يعبرونـه. وقد اتّضـحت العلاقـات المكانيـة انطلاقـاً مـن صـلة يعقوب بالفئات الثلاث في أثناء سعيه إلى تحقيق الهدفين القريب والبعيد. وتكـاد روايـة (جسـر بنـات يعقـوب) تكـون معرضـاً للعلاقـات المكانيـة التـي أعربـت عـن طبيعـة يعقـوب، دون أن تُفصـح عـن هويته.

ذلـك أن حلـول يعقـوب فـي المكـان المركـزي يحتـاج بحسـب عقيدتـه إلـى التضـحية بـدم مبـارك، دم ابنتـه الصـغرى دينـة، قبـل نهايـة الليلـة الأولـى مـن حلولـه فـي هـذا المكـان. ولمـا رفضـت الابنـة الصـغرى ذلـك، وأعلنـت أختاهـا التضـامن معهـا، ورفضـتا تظـاهر أبـيهنَّ بالبكـاء حزنـاً علـى أختـهنَّ الصغرى التي هربت إلى القرية وطلبت العون من النـاس فيهـا لإقنـاع أبيهـا بالعـدول عـن عزمـه التضحية بها، اضطر يعقوب إلى ذبح الحمار في المكان الذي بنى المذبح فيه، وجعل دمه أضحية بدلاً من دم ابنته الصـغرى دينـة. وقد وضّـح هذا الحدث جانباً من العلاقات المكانية، هو الجانب العقـدي عنـد يعقـوب. فهـو مـؤمن بالهـدف الـذي أوفده الرب لتنفيذه، بل هو متعصِّب لـه، يُضحّي بإحدى بناتـه مـن أجل الوفـاء بتعليماتـه. ومـن ثـمَّ

كانـت علاقتـه ببناتـه علاقـة الوسـيلة بالغايـة. فالهدف الـذي أُوفد لتحقيقه هو الغاية، والبنـات وسيلة من وسائل تحقيق هذه الغاية. ولكن الوسيلة أخفقت هذه المرّة، فحلَّ دم الحمار محلّها. أي أن العلاقات المكانيّة وضّحت أن بنات يعقوب (وهنَّ صـاحبات الفئـة الثالثـة) لا علاقـة لهـنَّ بعقيـدة أبيهنَّ. لا يعرفن شيئاً عنها؛ لأن أباهنَّ كتمَ أمرها ولم يُفصح عنها لأحد. وحين سألته إحدى بناته سؤالاً يتعلّق بعقيدته أو بشيء يُفضي إليها ممَّا يجري حولها، تخلّص من الإجابة لئلا يوضح لابنته شيئاً من عقيدته وهدفه. قد تكون البنات في هذه العقيدة غير صالحات لمعرفة أمور الدين، وقد يكون الأمر غير ذلك، ولكن الواضح في السياق الروائي أن يعقوباً خبّأ دينه عن بناته، وبقي طوال الرواية على هذا النحو، وهذا ما زاد من غموض شخصيته الروائية.

*على أن بنات يعقوب لسن وسائل عادية مثل الناس العاديين من قرية الشماصنة (الفئة الأولى)؛ لأنهنَّ يملكن الجمال الذي تفنّن حسن حميد في وصفه وبيان أثره في رحمون وسليمان عطارة وغيرهما، بل إنه كتب أناشيد وصفية ماتعة في جمالهنَّ الفريد.*

وقد سعى أبوهنَّ يعقوب طوال الراوية إلى توظيف هذا الجمال في خدمة عقيدته، فأقنع جوديت، ابنته الكبرى، بالزواج من سليمان عطارة واحد من اثنين عرفا دين يعقوب، وهما ينتميان إلى الفئة الثانية. وكان يعقوب فعل سابقاً الشيء نفسه بابنته (نانا)، إذ زوّجها من رجل غني، وراح يزورها كلَّ يوم ليأخذ بعضاً من أموال زوجها وتُحَفه، دون أن يهتمّ بعلاقاتها الجنسيّة بأيوب وكيل أعمال زوجها. ولما قتلها زوجها مع عشيقها لم ينفعل يعقوب بالحدث؛ لأن زوجها ترك له كيساً من المال وبعض الثياب التي صارت لباساً لبناته الأخريات(19). وقد خبّأ يعقوب ما جمعه من مال زوج ابنته نانا عن بناته الثلاث الأخريات، ثمَّ عن سليمان عطارة، ليتمكّن من المضي في سلوك الفقر والحاجة إلى أموال الآخرين. كما سكت أيضاً عن السلوك الجنسيّ لبناته مع رحمون وسمعان المعماري والفَعَلة الآخرين. ورضي بتقديم جوديت لسليمان عطارة العجوز ليضمن تزويده بالمال والعون، وكي ترثه ابنته من بعد موته.

والجانب العقدي نفسه عند يعقوب هو الذي جعله ينظر إلى الناس العاديين (الفئة الأولى) على أنّهم مجرّد وسائل فرعيّة لتحقيق هدفه، وليس مقبولاً منهم أن يؤدّوا مهمّة أخرى تعوّق هدفه. ولهذا السبب رفض الاستماع إليهم حين جاؤوا إلى المكان المركزي ليقنعوه بعدم التضحية بابنته دينة، فهم بحسب عقيدته يؤدّون مهمّة إعاقة إجراءات شكر الربّ، وإنْ كانوا في حقيقة أمرهم يظنّون يعقوباً مجرّد متَّبع لعادة من العادات القديمة البالية. ويمكن القول إن علاقات يعقوب بالناس العاديين من أهالي قرية الشماصنة لا تخرج عن أنّها علاقات عمل، لا يختلف أيُّ واحد منهم عن الآخرين فيها.

*وإذا حاول أحدهم التميُّز بعمل أو صفة أخضعه يعقوب بوساطة بناته، أو بوساطة سليمان عطارة، كما هي حال شاهين الممسك بزمام معصرة الزيت.*

أما الفئة الثانية، فئة الذين يعرفون دين يعقوب وهدفه ويُقدِّمون له العون، فتقتصر على سليمان عطارة والمرأة العجوز. أما سليمان عطارة فقد لجأ إلى التقية عندما حلَّ في قرية الشماصنة أوّل مرّة فقيراً ضعيفاً. إذ خبّأ دينه، وأظهر تبعيته لدين أهالي القرية، وشرع يعمل ويكنز المال، حتّى صارت القرية طوع نفوذه بعد امتلاكه المال

والأراضي والطاحون. وعلى الرغم من أن الرواية أوحت بأن دينه هو دين يعقوب، وصرّحت بالمساعدات المجانيّة التي قدَّمها له في بداية مجيئه إلى القرية، فإن يعقوباً رغب في استغلال نفوذه وماله في بناء الخان، فزيَّن له أمر الزواج من ابنته الكبرى جوديت، وتظاهر أمامه، كما تظاهر أمام بناته، بأن لا يملك شيئاً من المال، وهو الذي يملك مالاً كثيراً من زوج ابنته نانا. وباختصار فإن المكان المركزي وضّح علاقات يعقوب بسليمان عطارة، واختزلها في الاستغلال والعون والزواج.

أما المرأة العجوز التي تنتمي إلى الفئة الثانية نفسها فأمرها مغاير جداً، إذ تُصَنَّف في الجانب الأسطوري الذي يصعب تعليله في غير المتخيَّل الأدبي. ذلك أنها عجوز آمرة ناهية، تظهر ليعقوب فجأة لتوبِّخه على تضحيته بدم الحمار، وتوجِّه إلى تعديل ذلك بصبِّ زيت الزيتون فوق دم الحمار المُراق. وهي نفسها التي ضغطت على سليمان عطارة ليقدِّم العون ليعقوب، وضغطت على (العبوسي) صاحب المقلع ليقدِّم الحجارة بسرعة ودقة ليعقوب ليبني بها الخان، وهي نفسها التي زيَّنت لجوديت أمر الزواج من سليمان عطارة، ودفعتها إلى الموافقة بعد الرفض. ثمَّ إن الوصف الذي قدَّمه حسن حميد لهذه المرأة العجوز وصف أدخل في باب الخوارق. ولهذا الوصف الأسطوريّ أثر في فضاء الرواية، ولهذا السبب كرّره حسن حميد في رواية (الونّاس عطية)، حين رغب في إنشاء فضاء لفظيّ كتيم ذي طبيعة أسطورية، تجلّت في السياق بأبي الحو، ابتداءً من الطريق إليه(20) والبحث عنه(21)، وانتهاءً بعدم عثوره عليه. فأبو الحو في (الونّاس عطية) لا يمكن تعليل ظهوره واختفائه بغير المتخيَّل الأدبيّ؛ لأن وصفه جاء أسطورياً أو أشبه بذلك. فهو يتجلّى للونّاس بهيئات عدّة، بحيث يراه ويكلّمه دون أن يعرفه وهو الذي كان يبحث عنه. وعلى الرغم من أن الفضاء الأسطوري الذي أضفاه أبو الحو على رواية (الونّاس عطية) منح السياق قدراً من الغموض، فإن الوصف الأسطوري للمرأة العجوز في (جسر بنات يعقوب) كان أكثر رقيّاً تبعاً للسياق الغامض لسيرة يعقوب الروائية.

### ج ـ الفضاء المضادّ:

إن فضاء رواية (جسر بنات يعقوب) هو الأمور السابقة كلّها. فقد كان هناك تعدُّد في الأمكنة ولم يكن هناك مكان واحد، وبين هذه الأمكنة مكان مركزي انطلقت منه الشخصيات ورجعت إليه. وقد وصف السارد هذه الأمكنة، ثمَّ سمح للشخصيات باختراقها، فاكتسبت كلُّ شخصية منها دلالتها. كما أنشأ السارد شبكة من العلاقات المكانية، وإيقاعاً ناظماً للحدث وللشخصيات ولارتباط الأمكنة بها، فاتضّح الفضاء الروائي، فإذا هو فضاء مفتوح على الطبيعة، مرتبك بشخصية محورية واحدة هي يعقوب، ولكنه فضاء مضادّ على عكس الفضاءات الروائية الأخرى الإيجابية التي تجمع المكوّنات الروائية، من شخصيات وزمان ومكان وحوادث لتشكّل منها مجتمعةً فضاءً روائياً ذا دلالة على رؤيا الروائي.

*أما الفضاء في رواية (جسر بنات يعقوب) فقد اتّجه اتّجاهاً مغايراً، بل مضاداً لاتجاه الرواية المألوف.*

ذلك أن الفضاء المألوف يربط الشخصيات والزمان والمكان والحدث في شبكة علاقات متداخلة، يضفي كلٌّ منها الوضوح على العنصر الآخر، وينعكس هذا الوضوح على العلاقات كلها فتتضح دلالات الرواية ورؤياها. أما فضاء رواية

(جسر بنات يعقوب) فقد أهمل الزمن الروائي إهمالاً تاماً، وصوَّر الشخصيات غامضةً، لا يملك المتلقي أيَّ تعليل لسلوكها وهدفها، بل لا يعرف شيئاً عن دخيلتها. كيف كان يعقوب يفكِّر؟ ولماذا أخفى دِيْنَه؟ ولماذا كان يتظاهر بعكس ما يُبطن؟. هذه الأسئلة وغيرها من الأسئلة التي لا يعثر المتلقي على أية إجابات عنها، تركت الفضاء يرسم صورة محدَّدة ليعقوب، هي صورة المتعصّب لدينه، دون أي مسوّغ لهذا التعصُّب، وصورة المتكالب على المال دون أن يكون فقيراً، وصورة الأناني الذي يضحّي بكلّ غال في سبيل مصلحته، في حين لا يعوّق مصلحته شيء. ومن ثمَّ قدَّم الفضاء صورةً ليعقوب تتسم بالغموض بدلاً من أن يعمل على توضيحها. وقد زاد الغموض غموضاً حين قُطِع الحدث، حدث بناء الخان والسيطرة على الجسر، عن الزمن، فبدا السياق الروائي عاطلاً، لا يستطيع المتلقي تحديده. وحين كانت الإيحاءات المستمدّة من الفضاء عصيّة على التفسير، تجعل المتلقي يتساءل: هل صورة يعقوب هي صورة اليهوديّ؟ وهل السيطرة على الجسر إيحاء بالتغلغل اليهودي في المنطقة قرب نهر الأردن؟. ذلك كلُّه ممكن، وممكن أيضاً نفي هذه التفسيرات؛ لأن الفضاء الروائي لم يلتفت إلى الزمن الذي يُعين على تحديد الإيحاءات وتفسيرها، ولم يجعله عنصراً في شبكة علاقات الرواية.

كذلك الأمر بالنسبة إلى المرأة العجوز، فقد زادت صورتُها الفضاءَ غموضاً حين بدت أسطورية السلوك، لا ينم عملها على شيء يمكن تفسيره وتعليله: هل هي انعكاس للأصول الأسطورية للمعتقدات اليهوديّة القديمة؟ أو هي شيء من الخيال الروائي، لجأ إليه حسن حميد ليضفي شيئاً من الغرائبية على روايته؟. إذا كانت شخصية يعقوب تعين على فهم صورة العجوز فهماً دينياً، وهو فهم إيديولوجيّ على كل حال، فإن هذا الفهم أدخل في باب التفسير، إذ ليس في الفضاء الروائي ما يؤيّده أو ينفيه.

— " —

***إن فضاء رواية (جسر بنات يعقوب) فضاء مضاد، سار في عكس اتّجاه الفضاءات الروائية العربية، ولكنه فضاء راقٍ وليس فضاءً سلبياً.***

— " —

إذ إن حسن حميد بوساطة هذا الفضاء المضاد خلع روايته من الارتباط المباشر بالواقع، وارتقى بها إلى المتخيَّل الفني البعيد عن الإيديولوجيا الوعظية المباشرة. وهذا المتخيَّل هو الذي سمح له ببناء شخصية تحمل قيماً سلبية، دون أن يبدو أنّه مؤيِّد لقيمها أو رافض لها بشكل مباشر. ذلك أنه ترك الفن في هذه الرواية يفعل فعله، فإذا الفضاء المضاد مقنع ماتع مؤثِّر. ولكن حسن حميد لم يكتف بذلك النجاح كله، بل راح يصوغ الفضاء المضاد في شكل تراثيّ عربي.

**د ـ شكل الفضاء:**

يلاحظ المتلقي أن حسن حميد وسّع مفهوم الراوي العربي القديم، ذلك الراوي الذي كان يتنصّل من المسرود حين يعلن في بداية السرد وبجملة صريحة معروفة، هي: (كان ياما كان) أنه غير مسؤول عن المسرود، وأنه مجرّد ناقل أمين له. وقد وسّع حسن حميد هذا الشكل التراثي حين جعل الراوي ينطلق من مخطوطة عثر عليها ولم يفعل شيئاً في أثناء تقديمه لها غير إزاحة الملحق الخاص بدير الرهبان من نهاية المخطوطة إلى بدايتها. ومن ثمَّ لجأ الراوي إلى المصطلح القديم، مصطلح (الكتاب) بدلاً من المصطلح الحديث (الفصل)، انطلاقاً من أن المخطوطة القديمة استعملت، بداهةً، مصطلحات زمنها، واستعملت أيضاً ما كان القدماء يستعملونه من تهميش وتذييل، ولذلك ذكر السارد في نهاية

كـل (كتـاب) بعضـاً مـن الحواشـي والتـذييلات، اختلفت قليلاً عن بعضها، والتقت أحياناً في العدد ونـصّ الكلمـات. ولا شـكَّ فـي أن توظيـف الشكل التراثـي العربـي السـردي خـدم إيحـاءات الروايـة، وزادها غموضاً في الوقت نفسه؛ لأن الراوي الذي بدا حيادياً في أثناء الوصف لم يكن يروي، كما وضّح الشكل التراثـي، شيئاً لـه علاقـة بـه؛ لأنـه مجرّد راو، يُقدِّم الأشياء التي ضمّتها المخطوطة دون أن يكون مسؤولاً عن أي شيء فيها.

ولعلّنـا نلاحـظ هنـا اسـتعمالاً آخـر للشـكل التراثـيّ فـي وظيفـة أخـرى غيـر وظيفـة الفضـاء المضـاد، جرّبها حسن حميد في الملحق الخاص بـدير الرهبـان، وانصـرف إليهـا كليّـةً فـي روايـة (الونّـاس عطيـة). ومن المفيد أن أورد هنا قائمة بعنوانات هذا الشكل في وظيفتيه ليتضح التشابه الكليّ فيه، قبل تعليل الاختلاف في وظيفتيه.

| الدير والرهبان | جسر بنات يعقوب | الونّاس عطية |
|---|---|---|
| 1 . الدير والرهبان | الكتاب الأول . الأضحية 1 | 1 . في الطريق إلى (أبو الحو) |
| 2 . حنا المحرّم المرّ | . حاشية أولى | . الحاشية الأولى |
| 3 . الراهبات | . تفضيل صغير | . الحاشية الثانية |
| **ماريا** | الكتاب الثاني . الأضحية 2 | . الحاشية الثالثة |
| . اعتراف أولي | . حاشية ثانية | . تذييل أول |
| . اعتراف آخر | . تفصيل صغير جداً | . تذييل ثان |
| . اعتراف ماريا الأخير | . تعليق صغير أيضاً | . تذييل ثالث |
| . تذييل 1 | . تذييل ختامي | . تفصيل صغير |
| . تذييل 2 | الكتاب الثالث . العافية | . تفصيل صغير آخر |
| . تذييل 3 | . حاشية ثالثة | . تفصيل صغير أخير |
| **صفية** | . تفصيل صغير | 2 . البحث عن حمو |
| . اعتراف أول | . تفصيل آخر | . الحاشية الأولى |
| . اعتراف أخير | الكتاب الرابع . القريب | . الحاشية الثانية |
| . تذييل 1 | . حاشية رابعة | . الحاشية الثالثة |
| . تذييل 2 | . تفصيل صغير | . تذييل أول |
| . تذييل 3 | . هامش | . تذييل ثان |
| **مرجانة** | . تذييل أخير | . تذييل ثالث |
| . اعتراف أول | الكتاب الخامس . الحمّام | . تفصيل صغير |
| . اعتراف آخر | . حاشية خامسة | . تفصيل صغير آخر |

. الحاشية الحادية عشرة

. تفصيل صغير

. تذييل

. تذييل أخير

الكتاب الثاني عشر . موت يعقوب

الكتاب الثالث عشر . الأجنّة

. الحاشية الثالثة عشرة

. تفصيل صغير

. تذييل

. الحاشية الثانية

. الحاشية الرابعة

. تفصيل أول

. تفصيل ثان

. تفصيل ثالث

7 . دعدوشة

. الحاشية الأولى

. الحاشية الثانية

. الحاشية الثالثة

8 . عبد الرشيد مقصوعة

. الحاشية الأولى

. الحاشية الثانية

. الحاشية الثالثة

. تذييل أول

. تذييل ثان

. تذييل ثالث

9 . عزو الفلسطيني

. الحاشية الأولى

. الحاشية الثانية

. الحاشية الثالثة

. تفصيل أول

. تفصيل ثان

. تفصيل ثالث

. تذييل أول وأخير

10 . في البحث عن (أبو الحو) أيضاً

. الحاشية الأولى

. الحاشية الثانية

. الحاشية الثالثة

. تفصيل صغير

استعمل حسن حميد في (جسر بنات يعقوب) شكل الكتاب، فكان لديه ثلاثة عشر كتاباً، ذكر في نهاية كل كتاب منها حاشية ذات رقم متسلسل في الكتب كلّها، وتفصيل وتعليق وتذييل أو بعض هذه الثلاثة. أما الملحق، وعنوانه (الدير والرهبان)، فقد جعله في ثلاثة أقسام، الأول (الدير والرهبان)، والثاني (حنا المحرّم المرّ)، والثالث (الراهبات). وجعل الثالث في أربعة أقسام، في نهاية كل قسم منها اعتراف أو أكثر، وتذييل أو أكثر. وخصَّ الهوامش بالقسم الرابع، فذكر فيها ثلاثة هوامش. وأما رواية (الونّاس عطية) فقد جعلها في عشرة أقسام، حمل كلّ منها اسم شخصية من شخصيات الرواية، وإنْ تكّرر في بعضها عنوان البحث عن أبي الحو. وفي نهاية كل قسم عدد من الحواشي والتذييلات والتفصيلات.

***وهكذا بدا أن حسن حميد لم يستعمل شكلاً واحداً متطابقاً في النصوص الثلاثة، بل استعمل شكلاً ذا طابع تراثي مستمدّ من النصوص السردية العربية، وراح يوسِّعه، وينوّعه، ليستعمله استعمالات مختلفة.***

ذلك أن المسيطر على شكل (الدير والرهبان) و(الونّاس عطية) هو الدلالة على الشخصيات الروائية. ومَنْ يقرأ هذين النصين يلاحظ أن الفضاء الروائي اتجه إلى توضيح الشخصيات التي اخترقت الأمكنة بعد وصفها. ومن ثمَّ عرفنا تاريخ حنّا وحاضره في (الدير والرهبان)، كما عرفنا تاريخ صفية وماريا ومرجانة في النص نفسه. واستطعنا في (الونّاس عطية) معرفة تاريخ الونّاس ونورا وزينة الدنيا ودعدوشة

. تفصيل صغير آخر

. تفصيل صغير أخير

وغيرهم بوساطة الفضاء الروائي، فضلاً عن التصريحات الإيديولوجية المباشرة المتعلّقة بزيارة القدس ومعرفة (عزّو) الفلسطيني وما إلى ذلك، ممَّا يُعلِّل الضياع، أو شبه الضياع، في السياق الروائيّ. وكأن الشكل التراثي الذي اتّخذ أسماء الشخصيات عنوانات لأقسامه كان يهدف إلى تشكيل فضاء يوضِّح هذه الشخصيات، وبالتالي كانت وظيفته مغايرة لوظيفة الفضاء المضاد الذي اتّخذ شكلاً قريباً ولكنه موظَّف توظيفاً مغايراً.

***

لا أشكُّ في أن حسن حميد وظّف في بناء الفضاء المضاد خصوصاً، وبناء الرواية عموماً، أموراً لم يلتفت إليها التحليل تبعاً لتركيزه على مفردات الفضاء المضاد وهيكله، منها تقنية (السينما ) الواضحة في تركيز الرواية على المحسوسات وانتقالها من مشهد طبيعيّ إلى آخر. وتقنية اللوحة التشكيلية البادية في الرواية في تذليل الموصوف لخدمة الصورة البصريّة. وقد ذكرتُ من تلك التقنية اختلاف الصورة بحسب بُعْد السارد أو قربه من المكان الموصوف، ولم ألتفت إلى قضايا أخرى واضحة فيها، كالإضاءة والتكثيف وتوافق الصفات اللغوية مع الموصوفات المحسوسة، وإهمال الصفات المجرّدة تبعاً لاهتمام الموصوفات بالأمكنة القارّة والشخصيات في أشكالها الخارجيّة وسلوكاتها الملموسة. ويمكنني أن أضيف هنا تلك الحاجة إلى تحليل التوظيف الفني للخيال في اشكال شبه أسطورية، وتلك الإيحاءات الإيديولوجية التي ينم عليها الفضاء المضاد دون أن يُصرِّح بها، وتلك اللغة الفنية الماتعة، فضلاً عن الحاجة إلى تحليل عنوان الرواية، وهو عنوان دال، كما هو واضح، على المكان المركزي في الرواية. بيد أن بيان ما لم

يشمله التحليل، أو ما اكتفى بإشارات عجلى إليه، لا يمنع من القول إن النكهة الفنية لرواية (جسر بنات يعقوب) وللرواية المقابلة لها (الونّاس عطية) تبدو جديدة في بنيتها السطحية والعميقة على حدّ سواء.

***

## الإحالات:

*(1): ج.ب. كولدنستين: الفضاء الروائي (ضمن كتاب: الفضاء الروائي)، ترجمة: عبد الرحيم حُزَل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص34.*

*(2): أنجز مرشد أحمد رسالة ماجستير في جامعة حلب (سورية) عام 1992 عن (جماليات المكان في روايات عبد الرحمن منيف). وكتب محمد الشوابكة في مجلة اليرموك (مج9/ ع2/ 1991) عن دلالة المكان في مدن الملح.*

*(3): حلّل خالد حسين حسين الخطاب الروائي عند ادوار الخراط في كتابه (شعرية المكان في الرواية الجديدة)، كتاب الرياض 83، الرياض، 2000.*

*(4): حسن حميد قاص وروائي وكاتب. أصله من أكراد البقارة (صفد). ولد في دمشق عام 1955، وتخرّج في جامعة دمشق حاملاً الإجازة في الفلسفة، ودبلوم التأهيل التربوي، ودبلوم الدراسات العليا. عمل مدرّساً وصحفياً ورئيساً لتحرير جريدة (الأسبوع الأدبي). من مجموعاته القصصية: اثنا عشر برجاً لبرج البراجنة (1983) . طار الحمام (1988). ومن رواياته: السواد أو الخروج من البقارة (1988) . تعالي نطيّر أوراق الخريف (1992). انظر ترجمته في: دليل كُتّاب فلسطين، ص61، ومصادر الأدب الفلسطيني، ص100، ومعجم الروائيين العرب، ص125، وأعضاء اتحاد الكتّاب العرب، ط3/ 336 . 337.*

*(5): اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996. والاعتماد هنا على الطبعة الثانية الصادرة عن دار السوسن، دمشق 2001.*

*(6): دار السوسن، دمشق، 2002.*

*(7): جسر بنات يعقوب، ص63.*

*(8): المصدر السابق، ص64.*

*(9): ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء (ضمن كتاب: الفضاء الروائي)، ص45.*

*(10): المرجع السابق، ص46.*

*(11): جسر بنات يعقوب، ص64.*

*(12): المرجع السابق، ص65 . 66.*

*(13): المرجع السابق، ص111.*

*(14): المرجع السابق، ص118.*

*(15): المرجع السابق، ص169.*

*(16): د. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1990، ص30.*

*(17): د. سمر روحي الفيصل: بناء الراوية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص131.*

*(18): جسر بنات يعقوب، ص68 . 69.*

*(19): المرجع السابق، ص178.*

*(20): الونّاس عطية، ص7 وما بعد.*

*(21): المرجع السابق، ص31 وما بعد، وص77 وما بعد، وص187 وما بعد.*

■■■

# بناء الحكاية
# في القصة العراقية القصيرة
## العقد الأخير من القرن العشرين

**د.عبد العزيز إبراهيم- العراق**

***تختلف القصة القصيرة عن الرواية كونها حدثاً محدد الأبعاد مكاناً وزماناً، ولا تستوعب من الشخصيات إلا القليل، صفحاتها قليلة لا تسمح لكاتبها أن يمدّ الكلمات أكثر مما يغطي تلك الصفحات. ولذا قيل فيها (فن محدث في الأدب العربي، ولدت فيه متأثرة بالأدب الغربي. ثم أخذت تنمو وتتطور حتى أصبح لها كيانها الخاص وقوامها المستقل وموضوعها الأصيل الذي تستقيه من واقعنا بما فيه من آمال وآلام، ومن وجداننا بما ينطوي عليه من أحاسيس ومشاعر) (1) أما الرواية فهي عالم واسع المكان والزمان والشخصيات.***

ولما كان البحث محصوراً في القصة العراقية القصيرة، فإن هذه القصة متأخرة الظهور قياساً إلى القصة العربية في مصر أو الشام من حيث الموضوع أو الأسلوب بقيت زمناً طويلاً أسيرة الواقع لا تغادره تجريبياً إلا بعد النصف الأول من القرن العشرين، وجد القارئ فيها مستقراً آمناً وهو يتمتع بسردية الحكاية، يتلذذ بما يقرأ مما أوحي إلى كاتب هذه القصة وأن يغفو في خيمة الواقعية زمناً ليس بالقصير، ولكن وخزات القصاصين العرب أيقظته من غفوته اللذيذة ليبدأ ركضة التجريب مع الآخرين من كتّاب القصة.

وإذا حصرنا البحث في السنوات العشر الأخيرة فلا يعني ذلك أن نمسح القصص العراقية كلها الصادرة خلال هذه السنوات بل اعتمدنا عينة تمثلت في ثماني مجموعات قصصية لثمانية قصاصين عراقيين، تجاوز عدد القصص فيها مائة قصة وجدت أن البناء الذي تحرك منه القاص لهيكلة حكاية قصته يتمثل في (الفكرة/ الرمز/ الغرابة/ الواقع/ البطولة) وإن تقارب السرد بين هؤلاء القصاصين.

### - (1) -

مجموعة القاصة (ذكرى محمد نادر) المعنونة بـ (خطوط متقاطعة) (2) تنحاز إلى القصة الفكرية أي (إبداع معنى) أو خلق حكاية على وفق منظور الآخر وبذلك ترسم شيئاً تخالف به القصاصين سواء ما تعلق الأمر بتخيل الحكاية أم طريقة سردها. وهي بهذا تخاطب القارئ من دون أن تفرض قصصها أو حكاياتها عليه.

وتخالف ما مرّ من نساء حاولن أن يرصدن الأدب من منظورهن رؤية وموضوعاً ومعالجة دون مشاركة الرجل في هذه الكتابة.

وعلى هذا فإني أجد قراءتي لهذه المجموعة شاخصة من خلال إضاءتين: .

الأولى: . رصد الحدث في قصة (قيد الإعارة) حيث تقف الزوجة ساخرة من قيدها الاجتماعي فتقول: (حدث هذا حين كنت أرتب مكتبة ابنة زوجي. إنها في مرحلتها المتوسطة في عمري نفسه عندما استعارني أبوها ليستعملني زوجة) (3). وهي تقدم لهذا الكلام قائلة: (عندي لكم خبر مذهل) يكون الإعلان عن الخبر خلقاً للتشويق في ذهن السامع وهذا ما تصنعه النساء عند الأخبار ولكن في هذه الحكاية يكون الحدث قد انتهى عند الاستعارة! وقد تبهر القارئ حين تجعله ينظر إلى الريفي واقفاً يطلب الشفاعة أمام مرقد الإمام في قصة (الباب الفضي) فيقول: (محشوم قدرك مولانا . زوجتي . أم عبادي توصيك خيراً بابنها رجب) (4) وهي تصور مكانة المرأة في عقل هذا الريفي من خلال مخاطبة الإمام.

وتنقلنا إلى عالم ثابت أمام العين لكنه قلق في الذاكرة في قصة (كرسي الشرفة) وهي تتحدث عن عالم الجن على وفق ما نتصوره. ويتجسد ذلك من خلال الساكنة الجديدة في الشقة، وتختلف الحال عنه في (قصة ليلة.. يوم ونصف نهار) حين عاملت بطلة القصة على افتراض هذا اليوم هو الأخير لها في الدنيا فتقول: (لم أرغب في ليلتي الأخيرة بأن أودع أحداً.. أقمت حفلاً تأبينياً.. بل حفل وداع صغير، يمكن أن يسمى حفل استقبال لحياة مختلفة) (5) وتلك الفقرة التفاتة ذكية في رؤية العالم الآخر.

وفي قصة (المصيدة) تترك القاصة المرأة لترسم أحداث قصتها من خلال موظف لا قيمة له إلا بعده تسخيره من قبل رئيس دائرته. وتفترق الحال في قصة (رجال بلا أسماء) عندما يتم العثور على رجل ميت دون هوية. وفي قصة (ليلة تمام الأشواق) عندما تبني القاصة حكايتها على فقدان أرملة، يشهد بذلك شباك غرفتها حيث تحول الفكرة إلى غرابة الحدث.

وإذا كان الحدث القصصي تتصدره الساردة في هذه القصص، فإن قصة (خطوط متقاطعة لسمفونية الموت والحياة) يدخل الموت من خلال الحرب التي تمتد أكثر من أربعين يوماً وقد صَوّرت القاصة من مذكرات تلك الأيام الدمار الذي ألحقه الأعداء ببلادنا. وتلفت نظرنا في قصة (عتيق) وقد سلطت الضوء على الحصار من زاوية ما يبيعه الناس من حاجاتهم حتى يسدوا جوعهم. وخالفت الذين رسموا صورته. والحدث يبدأ عند الذاكرة، وكأن الذاكرة هي حاجة قابلة للبيع. تكون القاصة قد أبدعت حكايتها وهي تُسوّغ ذلك تقول الساردة (ما كنت أظنُّ أنّني سأقع في مأزق كهذا عندما قررت يوماً أن أتنازل عن ذاكرتي.. فحصتها المرأة متعجبة، يبيعون مثل هذه الأشياء اليوم.. شيء عجيب) (6)

—— ،، ——

***فإن قلنا إن القصة تقع ضمن دائرة الخيال أو إبداع الفكرة، فإن ما تريد القاصة أن تقوله إن الناس في زمن الحصار (يبيعون كل شيء قابل للبيع) فكم هو مؤذٍ هذا الحصار؟!***

—— ،، ——

وقد تمدّ القاصة يدها لأسطورة حكاية أخرى لما يحدث بعد الموت في قصة (عصيان متأخر) وكأنها تذكرنا بقصيدة بدر شاكر السياب (المسيح بعد الصلب) فتقول على لسان السارد الجندي المقتول: (أنا خارج قبري لم أعد أطيق. الآخرون مازلت أسمع لهاثهم ولهاثي يختلط في رأسي الضجيج) (7). وفي قصة (حتى) حيث تبنى حدثية الحكاية على لسان الحيوان (القطة) وكأنها تعيد لنا حكاية من حكايات (كليلة ودمنة) وهي

تدور حول البيت يشدّها حُبّ لصاحبته في زمن الحصار. وتُحمّل القاصة بطلتها حواراً يتساوق وحالة الحصار، فتقول على لسانها (لم أفهم ما يعنيه الحصار، فسخروا من جهلي حين سألتهم: الحصار أهو وحش يأكل المزابل؟) (8)

—— ،، ——

***أما الثانية: فهي تخص سرد الحكاية حيث تنوعت طرائقه حسب تشخيصات القصص فكانت في (حياة قيد الإعارة) على لسان الزوجة.***

—— ،، ——

وفي (الباب الفضي) على لسان الرجل الريفي. وفي (عتيق) على لسان المرأة بائعة الذاكرة. وفي (كرسي الشرفة) على لسان الساكنة الجديدة. وفي (قصة ليلة) على لسان المرأة الأم. وفي (المصيدة) و(رجال بلا أسماء) على لسان القاصة. وفي (ليلة تمام الأشواق) على لسان الجارة. وفي (عصيان متأخر) على لسان الجندي المقتول. ويتداخل سرد الحدث في (خطوط متقاطعة لسمفونية الموت والحياة) بين القاصة وهي تعيش أحداث أيام حرب سنة 1991 على وطني والأنباء التي تنشر عن الدمار. وهذا السرد يتوزع بين رواية الحدث على لسان القاصة من خلال شخصيات القصص. ولا يختلف الأمر عندها إن كان بشراً أو غيره. فقد تسقطه على الحيوان كما صنعت في قصة (حتى). وقد نوعت ذلك القصّ من خلال بنائية القصة التي اعتمدت السرد المُقطّع بالحوار الفكري الذي تمثل الإشارة فيه أو الرمز رؤية واعية في بناء القصة القصيرة. وهي بهذا التكوين في خطوطها المتقاطعة قد رسمت صورة رائعة للقصة الإبداعية ذات المنحى الفكري الذي تميزت قصصها به. ولم تنسَ من خلال هذه الرؤية هموم جنسها (النساء) فوظّفت إبداعها القصصي بلهجة ساخرة في بعض الأحيان في قصتي (حياة قيد الإعارة) و(الباب الفضي) حيث تكون الشراكة الزوجية على حساب طرف أو احتقار طرف. وهي بهذا قدمت للمرأة بهمومها اليومية، من دون ضعف أو خور بل قوية مجابهة قدر ما تسمح لها الظروف الاجتماعية التي يصعب تغييرها بين ليلة وضحاها. ولذلك نجد أنَّ القارئ ينحاز لإبداعها لا لكونها امرأة كتبت قصصاً بل لأنها أعطت مسوغاً لما كتبت، جواز مرورها في عالم القصة القصيرة هو أنها قدمت ما لم يلتفت إليه الآخرون من كتاب القصة القصيرة أنفسهم.

## - (2) -

تُدرج مجموعتي القاص حاتم حسن والقاص أحمد خلف تحت مظلة الرمزية في أكثر قصص مجموعتيهما وهذا لا يعني أن خيمة الرمزية تلف كل أقاصيص هاتين المجموعتين ولكن الغالب عليهما وهو ما نرغب في تحديده أولاً قبل الحديث عن الرمز الذي يرى فيه ابن وهب الكاتب (9) (أبو الحسين اسحاق بن إبراهيم) أنه ((ما خفي من الكلام.. ويستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو للحرف اسماً من أسماء الطيور والوحش أو سائر الأجناس أو حرفاً من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضوع من يريد إفهامه رمزه، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما مرموزاً عن غيرهما) وهذا ما صنعه القاصان حاتم حسين وأحمد خلف في قصصهما الرمزية دون أن يفضيا إلى أحد بما يريدان ما المقصود بالرمز الذي وَظّفا أقاصيص المجموعتين إخفاءً له. ففي مجموعة حاتم حسن المسماة (امرأة تأتي) (10) يحاول القاص أن يطمئننا أنها تجمع اثنتي عشرة قصة قصيرة وكأنه يشبه جمعه هذا بقوله تعالى: ﴿ فقلنا اضرب بعصاك الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عيناً﴾ البقرة/ 60. وهو هنا يُدخِل القارئ مدخلاً آمناً. وصنيعه هذا نوع من صلة أرادها القاص أن تكون بينه وبين المتلقي.

وإذا حاولنا أن نقترب من مجموعة القاص حاتم حسن فإننا نراها قد توزعت بين ثلاثة أطر هي: .

ـــ ،، ـــ

***(أ) . تداعيات الذات وتمثلها قصص (امرأة تأتي/ الحب في المدينة المغبرة/ القنفذ/ موضوعيه). (ب) . الرؤية الاجتماعية. وتمثلها قصص (انتقام/ الدعوة مساء الخميس/ الديدان/ مسرات في غرف مكشوفة). (ج) منحدرات الرمزية: . وتمثلها قصص (القفص/ محاولة في الإفصاح/ النحيب الصامت/ المخطوفان).***

ـــ ،، ـــ

**الإطـــار الأول**/ مدخلـه تيـار التـداعي أو المونولوج الداخلي وفيه يكون المتحدث والسامع شخصاً واحداً في السرد القصصي حيث تتداخل الرؤية بين الذات والآخر. وهذا ما نراه شاخصاً في (امرأة تأتي) حيث يمني البطل نفسه بمجيء امرأة ينتظرها، ولكن ما يحلم به لن يحدث وكأنه يكرر أمل بطلي بيكيت في مسرحية (في انتظار جودو) والذي يأتي هو الإحباط، وبذلك أدخل مجموعته تحت مظلة هذه المرأة التي لن تأتي، وكأنه يشعرنا أن لا شيء يحدث وبالتالي فلا أمل في تحقيق الحلم وهذا رمز. وفي قصة (الحب في المدينة المغبرة) يتابع البطل فتاته دون أن يعرف لها اسماً، يعيش وهماً لا قدرة له على النفاذ منه، يذكرني ببطل نجيب محفوظ في رواية السراب. وفي (القنفذ) كان زهير عبد الجليل قد أوصد الباب على ذاته خائفاً من الموت، ولكن مفاجأة الحدث أن تموت زوجته بالسكتة القلبية ويعيش هو. أما في (موضوعية) فقد عجز بطل القصة عن تغيير مسار حياته بالرغم من الصدمات التي ألحقها به أخوته ولسان حاله يردد "لم أعد أثق بأحد.. وأولهم أخوتي.. لقد خذلوني.." (11) ويندب حظه لأنه التزم طريقاً مستقيماً اسمه الضمير وهو كما يراه عكاز الخامل وصورته تقترب من شخصية (حسني علام) في رواية (بنسيون ميرامار)(12).

**الإطار الثاني**/ الجماعة البشرية بما تمثله صراعاتها اليومية من اندفاع الرغبات ولذة الشهوات التي لا ينطفئ أوارها، وظّف القاص حاتم حسن قصة (الانتقام) لتكوين المساحة التي يجيد فيها البطل لعبة الانتهازي الذي لا يعير أهمية للخُلق. والقاعدة أن يتسلق الجميع جاعلاً منهم سلماً لرغباته غير المشروعة، تقترب شخصيته من بطل رواية نجيب محفوظ (اللص والكلاب) في تساؤلاته مع اختلاف الهدف: يقول في داخله وهو يحاور ذاته (سالي مثلي.. لم يخطر لها ببال أن تفعل الذي تفعله.. وربما أيقنت يوماً أنها متى تهاونت في بعض الأمور تدفقت عليها الدنيا" (13) يؤيد هذا الاستعداد للسقوط قول الحاج: (إن فساد الظرف العام يمكن أن يكون ذريعة لفساد من لديه استعداد للفساد). وفي (الدعوة مساء الخميس) تكون حثالة الرجال هم وجوه المجتمع الذين صنعهم المال. وفي سرد الحكاية ما يغري القارئ لهفة لمعرفة النهاية وتلك هي الصدمة حين تكون الدعوة له أن يتزوج ابنته الوحيدة فيقول القاص: (ولمحت وأنا أهم باجتياز الباب مَنْ كان موجوداً فترددت.. إلا أنه قال مشجعاً أن أدخل، إذ لا يوجد مَنْ هو غريب.. رفعت بصري كانت المعوقة.. قال: . إنها ابنتي) (14) ويظل بطل (الديدان) ضائعاً لكنه لا يريد أن يفقد ما استولي عليه من أسلاب في هذه الدنيا. وتبقى (مسرات في غرفة مكشوفة) صورة لرؤية الآخرين عُراة من خلال ثقب في الجدار.

**الإطار الثالث**: الرمز يمكن أن يُنظر إليه على أنه محاولة لعدم الإخلال بالواقع والهرب منه في الوقت نفسه، ونجد هذا في (القفص) حيث يجمع القاص بين جيلين (ليلى وجدتها) تقول الجدة: (بعض الأمور إذا طالت فسدت) (15).

ويكثّف القاص في (محاولة في الإفصاح) رؤية بطلها حيث يقول: (بطل من سيسوغ للناس الموت، وبطل من يقتحم غمار الموت) (16) ولكن في قصة (النحيب الصامت) يميل الرمز إلى رؤية اجتماعية حيث يصرخ الأب في داخله: (إنكم تكذبون. منذ مدة لم يرهم يبكون على أحد.. فلماذا يبكون على ولده الذي مات؟ هل كان شجاعاً حقاً؟ ألم يكن متهوراً في العديد من مواقفه القديمة؟ أتراهم يبكونه لأنه مات بمثل هذه الميتة؟! أم هناك . تساءل مع نفسه . ثمة سر لا يجوز التصريح به؟!) (17).

ويأخذ الرمز بعداً فلسفياً في قصة (المخطوفان) عند سرد الحدث من خلال التداعي وقد وظّفه القاص خدمة للمنطق المُعاكس فتقول إحدى الشخصيات "ما اللذة من إعجاب يصنعه الخوف؟!" (18) وعلى لسان بطلها يقول "لو كانت الضحايا تجيد القتل ما كانت ضحايا" وغيرها.

هذه الأطر الثلاثة تمَّ فيها سرد الحدث من خلال تداخل الرؤية بين الحلم والواقع وهو افتراض في طرح الحدث من جانب واحد ومن ثم بناء حكايته، ولذلك لم تفارق القاص هذه الطريقة في عرض الأحداث، يكون القص من خلال تداعيات الوهم وسط زمن (الماضي والحاضر) وفيها تتداخل الرؤية بين الذات والآخر، يكون الرمز واسطة الاتصال في هذا التداخل. هذا أولاً ومن ثم ثانياً إن أبطال قصص (امرأة تأتي) خائفون منعزلون عن المجتمع لا قدرة لهم على مواجهة الواقع ولذا كان التداعي الحرّ الرئة التي يتنفسون منها الحياة دون أن يغادروا مواقعهم. وثالثاً: اعتمد القاص المفاجأة في إنهاء الحدث أو حكايته بما لم يتوقع القارئ وهذا ما يساعد على خلق الصدمة أو التغريب وبذلك أنهى الحدث خلافاً لما يتوقعه المتلقي (القارئ) خالقاً في نفسه التعجيل لمعرفة النهاية. ورابعاً: أكثر القاص من التعريفات الساخرة أو المرّة التي تسهم في ربط الحدث داخل البناء القصصي. وهذا أثر من آثار روايات نجيب محفوظ وأمثلة على ذلك في تعريفات حاتم حسن قوله: (وإذا أمكن تعريف النوم فهو عملية دفاعية ضد أخطار اليقظة) و(رأيت في الموت تسوية عبقرية بين جميع الأعمار) و(المبادئ اليابسة لغة الناس العاجزين).

—— ،، ——

خامساً: ***جمالية الوصف من خلال التداعي الذي نجح فيه القاص حاتم حسن أيما نجاح. (قالت جدتي: إن السعادة مثل تفاحة نادرة لا تأتي إلينا إلا في وقت نكون فيه قد وضعنا طقم أسنان.. والحقيقة، فإنها لم تضع طقم أسنان ولم تذق التفاح ولكنها ماتت وعينها شبعى بأشياء لا نعرفها) (19).***

—— ،، ——

أما مجموعة القاص أحمد خلف المسماة (تيمور الحزين) (20) فقد جمعت تسع قصص وظف فيها الرمز عند سرد الحكاية تداخلاً يشد الواقع إلى الخيال ويدفع بالقارئ إلى البحث عما وراء الكلمات. ولذا تراه يترجم ما قاله عن تجربته (كنت منذ بدايات الوعي تواقاً للتخلص من هيمنة البناء التقليدي في القصة وكان الهاجس الشخصي يعمل ضد السرد الذي لا يريد اجتراح الواقع أو المساس بما يمكن تسميته لدى بعضهم بقدسية الأصول الفنية، أي السرد المحافظ على وحدة الزمان والمكان. أعني السرد الذي يهيئ نوعاً من الاسترخاء للقارئ من دون إثارة الأسئلة الحيوية الملحة( (21) وتطبيقاً لهذا النهج سار في بناء قصصه ونلاحظ ذلك في قصة (عيد النساء في دفع البلاء).

—— ،، ——

***حيث يكون الأستاذ (القاص) سارداً للحكاية يتداخل حضوره مع المتلقي في شخص واحد***

***ولسان حاله يردد: (من الحكمة أن تعاد الأمور إلى نصابها وينبغي ألا تعم الفوضى.***

—— '' ——

وإذا لم تكن هناك بادرة أمل أو رجاء في رؤية الطريق، سيكون محالاً أن يبقى في هذه الأمكنة أحد) (22) وقد تخون الحكمة أهلها فتقول جمانة: (يا سيدي الحكيم ريان: اذهب وحدك إلى الملك فأنا أخشى لو شاهدني ورأى فتنتي وجمالي وأغراه حسني.. سيأخذني منك) (23). لكن الحكيم يغريه عقله وتضيع جمانه منه عند ذاك تصنع جمانة ما صنعه ما كبث بسيده الملك، فقتله!

ولا يبتعد صنيع القاص في قصة (كل بيوت) عن توظيفه التجريبي، حيث لم تكن الرحلة ممتعة عندما عاشتها فتاتان خلال يوم وليلة وإن اقترب السرد من الواقع ولكنه في قصة (رجل فوق الاحتمال) زاوج فيه بين الواقع والحلم لتحقيق أمنية عصية، فأدخل القاص نفسه سارداً الحكاية وكأن ما يجري لا يحده واقع ثابت أراد القاص منا أن نعيشه في قصة (الأستاذ) الذي لم يكن راضياً عن سيرته، فهو يعيش الوحدة المغطاة بالغربة في حاضر وسط خراب يمرّ به وفيه (البنايات المهدمة بفعل الحرب، مازالت مهملة ومنسية، وقد غطاها الغبار المتراكم. تجاوز صف البنايات. شاهد ثمة زجاجاً مهشماً وقضبان حديد ملتوية على بعضها، أخذت شكل أجساد منحنية) (24) وكأن القاص يريد أن يخالف صور آلات تصويره (كاميراته الثلاث) ليقول للقارئ أن المُهدم هو الأستاذ لا الأبنية ولسان حاله يردد (أية حياة تركناها خلفنا) (25) وإن تعمد السارد أن يذكرنا بالأغنية الجماعية في مسرحية مكبث لوليم شكسبير (غداً، وغداً، وغداٍ... ما الحياة إلا ظل يمشي/ إنها حكاية يحكيها معتوه ولا تعني أي شيء) لكن القاص يحاول أن يمنينا بالانتظار فيقول: (غداً وبعد غد وكل غد آت قريب) (26) ولا ينفك القاص في نهاية الحكاية من خلق حالة الإيهام، وهو يبعد أوتار الرمز عنا فيقول: (لما انتبهت الكلاب إلى وجود الأستاذ وحيداً أمامها استدارت إليه برؤوسها هو ذا محاصر بعشرات الكلاب تحدق به عن قرب وتوشك أن تطبق عليه) (27). ولا يترك السارد في قصة (المتسول) أستاذه وحيداً بل يمكن أن تكون هذه القصة مقدمة لقصة الأستاذ، لأن القصتين يشدهما الحدث نفسه، ذلك أن قصة (الأستاذ) هي ترجمة لسيرته خارج فناء المدرسة. أما في (المتسول) فإن الأستاذ يقص هذه السيرة على طلابه داخل المدرسة وقتها سيقول الطلاب: (مات الأستاذ وحيداً ولم يشيعه أحد في مدينة الحجر) (28) وكأنه يوسع قول أحد الشعراء المعاصرين (مدن بلا فجر تنام) والسارد في الحكاية يهوى التلاعب بعقل المتلقي فكلما اقترب من رموزه أوغل القاص في إيهامه من خلال تداخل الحاضر بالماضي حيث يقص الأستاذ حكاية على طلابه، فيهمس أحدهم: (لكن لم أقرأ عن مدينة كالتي اخترعها الآن. يرد آخر: يقال عنه ملفق حكايات لا تنتهي) (29) يكون حلم الأستاذ مثالياً وكأنه يقرأ بصفحات من المدينة الفاضلة لأفلاطون شعاره إليها إن (مدينة بلا ضيوف لا معنى لها كأنها تحيا العدم) (30) ولا يختلف (متسول) القاص عن (شحاذ) نجيب محفوظ إلا في السؤال حيث يتساءل الثاني عن الوجود، في حين يكون الأول سائلاً عن العدالة فيها.

—— '' ——

***وفي قصة (رنين) يحاول القاص أن يعيدنا إلى الماضي أيام ثورة العشرين عصر البطولة الذي بقي في الذاكرة ولم يبق منه إلا جسد صاحب البطولة مسجى وهو يردد (أبو الفوارس حين تلم به سَوْرة الغضب لا يبقي من رؤوس الأعداء البغاة من أحد) (31).***

وفي قصة (عين التمساح) تكون مواجهة المُتحضر لمشكلة انحراف البنت مشلولة تحت ضغط سؤال الجدة العجوز: (ماذا ستفعلون بالبنت الفانية يا بني؟ أتقتلونها؟) (32) وهو ضائع يصرخ: (إن من خدعني هو صديق مؤرخ أشار علي بوضع الثقة بالتأريخ لأنه هو وحده يجيد الدفاع عن نفسه) (33) ولسانه يقول: (احمل معي فرعوني وكل واحد ينبغي أن يكون له فرعونه الخاص به، وإذا فقدنا فراعنتنا يوماً ضعنا في مهب الريح) (34) وهذا تداخل طالما نجح فيه القاص في عملية دمج الواقع بالخيال لخلق عملية الإيهام في ذهن المتلقي دون أن تقف حكايته عند مستقر السارد وسط ذلك الدمج.

ويبلغ القاص إبداعه وهو يدخل سرد الوهمي موظفاً ذلك خدمة لما يرمز إليه، موهماً المتلقي أن ما يقصه واقعاً فيتركه في سراب في قصة (تيمور الحزين) التي اتخذ من اسمها عنواناً لمجموعته وكان مسك الختام وفيها السرد على لسان شاب كان أبوه جندياً في الجيش العثماني، ترك بعد موته أوراقاً أوصته أمه أن يكون حريصاً عليها. هذه الأوراق كتبت عن القائد المغولي تيمورلنك، يخلط القاص أحمد خلف سرده بقصة امرأة (زينب) أحبها الشاب لكنها رفضت أن تكون له لأنه كاتب يختلق الأحداث. وقد وجد في القائد المغولي ملاذاً من خلال قراءته لهذه الأوراق التي كتبها المؤرخ المرافق لهذا القائد، فيحاول القاص أن يداخل في الشخصية بين الشاب والمؤرخ وإن كان ذلك التداخل صعباً قبوله على المتلقي وهو يقرأ ما كتبه هذا المؤرخ، فيقدم واقعاً لأرض الرافدين بعد أن دمرها سيده فيقول على لسان المؤرخ: (هذا ما آلت إليه البلاد التي سميت أرض السواد وهي أرض مرت عليها خيول الفاتحين والطامعين) (35) ويوهمك القاص في قوله ( يا حبيبتي أتلفت حياتي في كتابة الصفحات الطوال دون فائدة) وكأن المتحدث المؤرخ لا القاص الذي يجعلك تائهاً بين المتن والهامش في رواية تأريخ قائده المغولي ويقنعك بأن (جويني) هو من أرخ لهذا التيمور الذي أسقط أحد السوقة سيفه في مبارزة، فكان ذلك سبباً لحزنه.

فإن سألت القاص عن حكايته قال لك: (إن القول بالتجريب القصصي الجديد لابدَّ له أن يشمل محاولات الاستفادة الذكية الواعية للأسطورة والخرافة وأحداث التأريخ وذلك لما امتازت به الحكاية من قدرة على استيعاب الظواهر الفنية) (36) وقد نجح القاص في تجريبه هذا كما صنع حاتم حسن في قصصه.

## - (3) -

يرى الشريف الجرجاني (أبو الحسن علي بن محمد /816هـ) أن (الغرابة: كون الكلمة وحشية غير ظاهرة المعنى ولا مأنوسة الاستعمال) (37) وهو بهذا حصرها باللفظ دون موضوعه فجاء قاصان هما: (حسن العاني وعلي حسين عبيد) ليخالفا الشريف ويؤكدا أن الحكاية تكون الغرابة في معناها، فإن جاءت الألفاظ فإنها تكون . ولا شك . من الألفة تأنس لها النفس ولكن ما خفي عن القارئ هو ذاك العالم المتخيل خلف الألفاظ هذا العالم المتخيل نتلمس جدران بيوته الواهية في مجموعة القاص حسن العاني المسماة "الولد الكبير" (38) حصرت في جمعها ست عشرة قصة حملت في عوالمها المتنوعة سخرية القاص الهادئة جعلتني وأنا أقرأ حكاياتها أتذكر قوله تعالى: ﴿وإذا قال موسى لقومه، إن الله يأمركم أن تذبحوا بقرة قالوا أتتخذنا هُزْواً، قال أعوذ بالله أن أكون من الجاهلين﴾ البقرة/ 67. وهذا ما دعا الآخرين عندما قرأوا قصصه، قالوا عنه: (إن القاص يبحر في عوالمه الفنطازية أحياناً والغرائبية أحياناً أخرى عبر ذلك الانتقاء لأبطاله.. أو من

خلال تلك الرمزية التي تفرض حضورها الذهني والاستبطاني لخفايا النص) أقول لا اعتراض عندي على ذلك ولكن ما يلفت النظر أن السخرية المشوبة بالمرارة ظاهرة في سرد للحكاية.

هذه السخرية تظهر في نصف مجموعته القصصية تمثل سيرته التي تميل إلى مداعبة الآخرين حتى وهو يكتب. وهذا يعني أن القاص يحاول أن يشارك القارئ متعة السماع فيكون متلقياً إلى جانب كونه سارداً في الوقت ذاته وهو يبني حكاياته على خبر يحتمل الصدق أو الكذب لذاته وليس لقائله . كما يقول أهل البلاغة في كتبهم . وإن كان في سخريته موظفاً إياها في بداية السرد كما صنع في قصة الوصية فيقول: (وقد رأيت ذلك على مضض حين اجتمعنا في الحوض الخلفي، أربعة من المسافرين، أنا أحدهم وكبش بقرنين معقوفين كان ينظر إليّ بلؤم..) (39). وقد يكون أثناء السرد كما صنع في قصة (وادي الذئاب) فيقول: (فقد اكتشفت خلال الأسبوع الأول لزواجي حقيقة لم أكن أعرفها من قبل. وهي أن كل الرجال المتزوجين ينقادون لزوجاتهم هرباً من ذلك التلوث الذي يمكن أن تحدثه المرأة في رأس الرجل) ويحاول أن يقنعنا بهذا الكشف المذهل ليقول لنا (وأصبحت رجلاً سعيداً لا يحاور ولا يناقش ولا يعترض، وأية فكرة تود زوجتي تنفيذها أوافق عليها قبل أن أنتهي من سماعها) (40) وقد تكون في نهايتها، فيقول: (وفجأة التفتت زوجتي بعينين هادئتين وسألتني: يا ملاكي الرائع، ألم يستوقفك شيء في هذه الرسائل، بل في جثة الرجل. فنفيت أنا الملاك الرائع أن يكون شيء قد استوقفني) (41).

—— ‘‘ ——

***وإذا تركنا السرد جانباً فإن الرمز عالم يدخل به متلقيه من خلال قصة (الرجل الرابع) و(الساعات الأخيرة).***

—— ‘‘ ——

وتبقى القصص الأخرى متداخلة السرد في عوالم القاص وهو يتمدد فيها بين فنطازية (خيال مبدع) وغرائبية (حدوث ما لا يمكن أن يحدث، فإن حدث فإنه لا يصدق) وكأنه يقول لنا: صدق أو لا تصدق هذا ما حدث فعلاً! طريقه إلى ذلك أنه ما أن يدخل من منفذ الواقعية حتى يغادره إلى عوالمه المتخيلة وكأنه يمارس مع القارئ في حكاياته القصصية لعبة التخفي.

وعلى ضوء هذا تكون مكونات الحكاية القصصية عند حسن العاني قائمة على عمودين: الأول واقعي له نكهة اجتماعية تتمثل في قصص (الانتظار/ الوصية/ الولد الكبير/ البحث/ الأمير/ المرأة الحلم). والثاني: فنطازي ونقصد به عالماً مصنوعاً من الخيال أبدعه القاص ونجده في قصص (وادي الذئاب/ ذلك الشي/ الكائن الفضي/ شمعة الميلاد/ الرجل الرابع/ الشجرة السلطانية/ صديقة الملاية/ بستان الذهب/ الحمّى/ الساعات الأخيرة) وتكون سخرية القاص متداخلة بشكل واضح في هذا العمود. أما سردية الحدث فقد توزعت بين روايتين: مثّل القاص سارداً لها بلسان المتكلم وكانت في مجموعها عشر قصص وتصدر القاص سرد البقية رواية للحكاية وصفاً لما يحدث لأشخاص قصصه في ست أخرى على لسان الغائب.

في المجموعة الأولى في قصة الولد الكبير) ينتظر البطل امرأة لا يعرف عنها شيئاً يكون عاجزاً عن اتخاذ قرار فيقول: (إن أصعب ما يواجه الإنسان هو اتخاذ القرارات. وكانت هي أكثر سعادة ليس لأنها التي تقرر وحدها. سألتني ونحن في طريق العودة إن كانت في نيتي أن أفعل شيئاً) (42). وهذا القصة تذكرنا بعجز بطل رواية السراب لنجيب محفوظ عن فعل أي شيء. وفي قصة (ذلك الشيء) يهرب الزوج من بيته إلى مكان يجد فيه الأمان من الزوجة حيث يكون

تردده على محل لبيع الزهور مقتنياً زهرة واحدة تجمع كل صفات الزهور الأخرى، تذكرنا بمسرحية ( يا طالع الشجرة) لتوفيق الحكيم، فيقول القاص: (تجولت زمناً طويلاً في الصالة ولمرتين أو ثلاث مرات، بدا لي أن نبتة تدعى "زهرة الحياة" كانت تتابع خطواتي) (43) وفي قصة (الرجل الرابع) يكون السارد لاعباً الشطرنج مع صديقيه، حين ذاك يقتحم عليهم شخص غريب ليشاركهم قتل الملك خارج رقعة الشطرنج فيقول: (كان يلعب دائماً بطريقة جديدة. لكنها مكشوفة. وكنا مأخوذين بحمى التحدي ليلة بعد ليلة) (44)

—— ،، ——

***وفي (بستان الذهب) يكون السارد موظفاً جديداً يبدي نشاطاً يدفع بالقدماء من زملائه إلى النقمة عليه،***

—— ،، ——

فيقول: (امتعض الموظفون القدامى من وجودي بينهم ليس لأني موظف جديد. وإنما للجدية التي ابتديتها في عملي، دفعت بالدائرة إلى منحى سنة قدم وظيفي) (45) وفي (الساعات الأخيرة) يكون المريض المحتضر له حق بطلب تلبيه له إدارة المستشفى قبل أن يموت بأن يفوز بامرأة يتم ترشيحها له وسط حفل فيقول: استقبلتني الإدارة بحفاوة وطلبتُ شيئاً غير متوفر تشتهيه نفسي. فقلت لهم أريد امرأة، اكفهرت وجوههم وانظروا إلى القرار الطبي الذي يجزم بأنني سأموت بعد خمس عشرة ساعة) (46) وتقترب من هذا الجو قصة (الحمّى) حين يحمل المريض (السارد) بامرأة عارية، يتداخل ذلك الحلم في عالم فنطازي حيث تكون رحلة إلى عالم آخر من الوهم يخلقه القاص وكأنه يروي حكاية شخص وقع في غيبوبة فقام يهذي (فقلت لها: من جديد، أنا الذي لم أحم جسدها، كانت أصابعي مغروسة في عنقها وكنا تحت الثلج نبحث عن فجوة، فطلبت منها العون، نحن قادران على نبش الركام بأصابعنا..) (47) ويختلف الأمر في قصة (الوصية) عن هذه إلا أنَّ الجو الفنطازي الذي أمد الحكاية فيها كان موازياً لما يحدث في قصة (وادي الذئاب) حيث يضيع القارئ في وسطها بين عالم فنطازي وتوظيف رمزي.

أما المجموعة الثانية فإن السرد في قصة (الكائن الفضي) يكون على لسان الغائب حيث ينجح أحمد في اصطياد سمكة تختلف في أوصافها عن الأسماك المعروفة وتشغله حتى عن المرأة التي اختارها زوجة له في المستقبل. فيقول القاص متحدثاً عن الغائب "بأقصى سرعة ركض أحمد وأمه وهما يسمعان دوياً هائلاً وصرخة عنيفة وصوتاً يشبه الارتطام.. فقد كانت السمكة المطروحة على الأرض خارج الماء..) (48) وكأن السمكة تغار من الخطيبة على وفق تصوره الفنطازي أراد أن يقنعنا القاص به.

وفي (شمعة الميلاد) يحتفل رجل وامرأة بعيد الميلاد .كما تعوّدا على ذلك سنوياً . في مكان منزلٍ يملكه عجوز حيث تضيع حكايتهما وسط الظلام وهو يطلب من العجوز: (هل نستطيع تمضية الليل هنا أيها السيد المحترم؟!) بعد أن قدّم القاص لذلك واصفاً ولكنه شغوف بعالمه الغرائبي عندما يريد إنهاء الحكاية فيقول: (كانت تغلق الباب من ورائها وتمدّ لي من يدها شمعة جديدة وكان يقف إلى جانبها رجل يطوق خاصرتها) (49) وفي (الشجرة السلطانية) يتفجر الحدث من خلال صندوق خشبي في داخله كتبت شجرة العائلة بماء الذهب يبيعها (محمد السلطان) إلى أحد الصاغة ولكنه يفاجأ بنقود مزيفة ثمناً لها يتسلمها، وتكون النهاية في وصف القاص (لكن ضربة الحظ لن تتكرر كل مرة وفي هيجانه قرر أن ينشب أظفاره في عنقه حتى الموت) (50) وفي (صديقة الملاية) يتأخر (سلمان الصالح)

عن دوامه الرسمي بسبب أغنية لصديقة الملاية شدته الذكريات أليها، ولا يجد عذراً يقوله لرئيس الدائرة عن هذا التأخير، فيتحدث القاص قائلاً (ولما كان العرف الإداري يقتضي أن يكون الرّد خطياً، فقد كتب الصالح سطرين مقتضبين أوضح فيهما أسباب وصوله متأخراً..) (51) وفي (الأمير) تطلب الزوجة الطلاق لعجز زوجها، يكون الزوج ناظراً إلى ديك أنهك الدجاجات مما أثاره إلى ضربه بالعصا، لكن المسكين اتقى ضربته. يقول القاص واصفاً: (نهض إبراهيم من مكانه وفتح باب القن وحاول الإمساك بالديك) (52) ولم يكن الأمير إلا الديك! وفي (البحث) يصبح المؤتمر مكاناً دافئاً للقاء بين الباحثة وأستاذ آخر في جزيرة نائية بمدينة أسماها (نانو). والحكاية جزء من عالم القاص الفنطازي حيث يدخلنا من واقعية الحدث ولكنه يفارقنا في عالمه الخيالي فيصف ذلك قائلاً: (كان الجسد مسترخياً بين ذراعيه، وكانت الظلمة وجذوع الأشجار وشبحان متعانقان يضحكان بعيداً عن المناقشة قال أحد الشبحين، لم يعد بالمستطاع تمييز المتكلم، منهمكون في المناقشة، فرد الشبح الآخر، ولكن هذه الجلسة مخصصة لنا) (53)

*إنّ هيكلة القصة القصيرة عند حسن العاني تبدأ بنهج واقعي فتجذب المتلقي (القارئ) إليها منحازاً إلى بساطة السرد وعفوية الإنسياب*

ولكن ما أن يطمئن حتى يشده القاص إلى عالمه الغريب عن المتلقي الذي لا يعرفه ولا يكتشفه، إلا بعد فوات الأوان حيث اللاواقعية يبدد فيها القاص متلقيه عن عمد بعد أن خدعه بالنكتة الساخرة كما يخدع الأباء صغارهم بقطعة الحلوى ثمناً لصمتهم، يكون القاص سارداً للحكاية وسط عالم صنعه حيث يقول فيه (الملك الذي يلعب خارج المربعات لا يموت، هتفنا في وجهه ومع ذلك لم ننقطع عن المقهى ولم نلزم بيوتنا، فقد كان لدينا إحساس جماعي بأن الحياة بعيداً عن اللعبة اليومية أمر مستحيل. وكنا نتسلى بأسلوب لعبه وهو يتراجع، كان دائماً يتراجع إلى مربعات وهمية بعيدة وكنا بين الحين والآخر نحلم أن نقتل الملك) (54).

ويأتي (علي حسين عبيد) في مجموعته القصصية (كائن الفردوس) (55) ليشكل مع القاص حسن العاني ثنائياً في عالم الفنطازيا حيث ضمت مجموعته اثنتي عشرة قصة قصيرة توزعت حكاياته بين مدارات (الواقع/ الخيال/ تداخل الواقع والحلم). وكان سارد الحكاية قد تصدر السرد من خلال ثلاثة مستويات: (القاص على لسان الضمير الغائب/ المتكلم محدثاً بما وقع له/ المزج بين القاص وهو يصف والمتكلم وهو يتحدث مباشرة) وتظهر هذه المستويات في القراءة حيث تجد متعة في السرد وشفافية في الأسلوب يجرك إليها القاص الذي أبدع عالماً فنطازياً إلى جانب الواقع.

هذه المستويات تمثل صورة لمدارات بناء الحكاية عن القاص وتكون على ثلاثة هي: . المدار الأول/ الواقع وتمثله قصص (تفاحة البحر/ سيرة ذاتية لعربة الأسكيمو/ سيول الكلام/ نتوء الشيطان/ رائحة الأب/ تناسل الأسوار). ففي القصة الأولى (تفاحة البحر) حيث تتمدد الأجساد رجالاً ونساءً ولم يسلط الصبي نظره إلا على واحدة حين شدّ الماء ثوبها إلى جسدها ملتصقاً به، فطفحت أنوثتها لعيني الصبي، فأغراه دون أن تتمكن هذه الأنثى فكاكاً منه بعد أن انتبهت عليه وهو غير مفارق لها بنظراته التي فضحت ذكورته بالرغم من صغره، فحاولت أن تلهيه بشيء ظناً منها أنه مستجدٍ (خذ.. ربما أنت جائع!) (56) ولم يكن الصبي على وفق هذا التصوير إلا واحداً

من اثنين: إما أن يكون مراهقاً شعر باقتراب أنثى منه. وإما أن يكون أبله النظرات يرسلها غير قاصد لها، لكن تركيز القاص وهو يسهب في وصف أنوثتها لا يدع مجالاً للشك فيدفع بالقارئ إلى الصبي المراهق وقد أحاط بـ (الأزرق) الذي يحبه القاص لوناً لتكراره في قصصه.

وفي القصة الثانية (سيرة ذاتية لعربة الإسكيمو) نجد القاص واصفاً بائع المثلجات (الإسكيمو) يتابع امرأة من باب بيتها (الأزرق أيضاً). وفاته أن من يجر عربة في شوارع المدينة لا يحق له أن يشتهي نساء الآخرين. ولهذا يبقى وحيداً يفكر بالذي به ولسان حاله يردد (بماذا تفكر أيها الرجل المتعب، بامرأة خصبة لا تمل العطاء، بيت صغير) (57) وفي القصة الثالثة:

*(سيول الكلام) بطلها خجل عند مواجهته للآخرين في مكان مزدحم، فيتعثر في موائد الجلوس. يصف القاص حاله فيقول: (نهض بخطى مرتبكة متسارعة كما لو أن أحداً يطارده) (58)*

وفي الرابعة (نتوء الشيطان) تكون الحرب سبباً لضياع عقل (شكوري) وتمزق حياته الزوجية حيث لا تجدي توسلات (زكية) من إعادة عقله له، أو كف الصبية عنه. ولم يكن القاص رحيماً به وهو يردد ما يقوله الصبية من أهزوجة شعبية. وفي القصة الخامسة (رائحة الأب) تكون الحرب حكاية أخرى في حياة طفل يركض هرباً من مدرسته بعد غارة جوية من طائرات الأعداء. فيجد أن دمارها قد حلَّ بداره، حيث تلحق أمه بأبيه الشهيد، ويكون القاص واصفاً ذلك من خلال الصورة التي جمعت الاثنين (تفتت الإطار الخشبي، المزخرف وانفردت ذراعان قويتان.. ركض الطفل نحو أبيه.. وراح يستنشق رائحة عزيزة مميزة) (59) وفي السادسة: (تناسل الأسوار) تتفكك عرى العلاقة الزوجية حين يفكر الزوج بقتل امرأته، ونفاجأ بصوته (هو) بالغاز، وفيها يقول الناس: إن الزوجة كانت وراء موته وإن سبقته إلى المصير ذاته. ويتداخل السرد على مستويين: الزوج متحدثاً وابنتهما الوحيدة تقص الحكاية بعد موت الاثنين، فتقول: (إنَّ أمي هي التي دبرت موت أبي بغاز المطبخ، لكنها كانت ميتة قبله، كل ما أعرفه أن أبي كان رجلاً رائعاً محباً للحياة) (60)

المدار الثاني: إبداع عالم الخيال (الفنطازيا) ويظهر في قصص (كائن الفردوس/ كتاب الكيدبان/ خديعة الماء). ففي قصة (كائن الفردوس) ينطلق القاص متكلماً بضمير الغائب عن شخص وحيد في حديقة يتداخل زمنها وسط حلم طفولي في عالم فردوسي لا يراه إلا هو ولا يحدث إلا لمن خدّر عقله. فيقول القاص سارداً (شهق الرجل فجأة وهو ينظر إلى هذا الملاك الذي جلس إلى جانبه كتلة ناصعة من أضواء فردوسية متراقصة تتوغل في دهاليز نفسه المظلمة) (61). وفي (كتاب الكيدبان) تظهر لبطل القصة امرأة من بين صفحات الكتاب وسط أجواء فردوسية .كما يسميها القاص .خارج (أسوار القلعة وأنا أسمع المرأة تناديني برجاء أخير، بأنها ستخبرني بكل الأسرار التي أبحث عنها) (62) وفي الثالثة: (خديعة الماء) يتوزع السرد بين القاص على لسان الغائب وبطل الحكاية الحالم بأرض ماؤها زلال وتنتهي الحكاية بسؤال: (حينما قتله الظمأ.. تساءل الآخرون.. لماذا تخدع الأرض ابنها وبكوا) (63).

المدار الثالث/ تداخل الواقع بالحلم. ويكون في قصص (باقة ورد/ تفاحة الخيال/ فضاءات الوهم) حيث نجد في الأولى (باقة ورد) زبوناً يدخل محلاً لبيع الورد ليشتري باقة ويتركها أمام صاحبة المحل الشقراء، وعندما تناديه بعد أن دفع ثمنها يرد عليها (إنها لك أنت.. يا زوجتي المتألقة.. وخطا خارجاً) (64). والقاص قد يصوّر

غربة الإنسان عن أقرب الناس إليه في مجتمع يستهلكه في يومه، خلقته الحضارة المعاصرة.

ـــ ،، ـــ

***وفي الثانية (تفاحة الخيال) يصبح الوهم مُسيّراً للبطل الذي يسرد حكايته في بستان يلوح له أن يأكل منه تفاحة.***

ـــ ،، ـــ

وكأنه أراد أن ينقلنا إلى حلم وهو يقول: (وأنا أفاجأ بوجه فردوسي ساحر، أنفاسه رذاذ من العسل البارد.. نهضت وقد أثقل صدري هم الوصول إلى التفاحة التي تتبارق فوق قامتي..) (65). وفي الثالثة (فضاءات الوهم) حيث يتوزع سرد المتكلم بين أربعة فضاءات. فنجد في الأول يبكي حبه الضائع وفي الثاني يتقاسم المكان مع توأمه الذي يحسه ولا يراه، وفي الثالث يرى أو هكذا يتصور . حبيبته الضائعة من شرفة قصرها، وفي الرابع يقذف بنفسه في النهر على أمل العبور إليها وهو يردد: (وجه فردوسي متألق يرمي نحوي من قلب الشرفة حبلاً من قنب، فاسحب جسدي نحو الأعلى.. وأتوه بحلم ذهبي) (66)

لقد أظهرت هذه المدارات الثلاثة قدرة القاص علي حسين عبيد الإبداعية في تجاوز الواقع إلى رؤية يصعب على القارئ إدراك كنهها لأنها جزء من أحلام أبطالها وبالتالي فهي تعبر عن تداخل عالمين (الواقع والخيال) أو (الحقيقة والحلم) وهو يحلق في عالم لم نره ولا نتمكن منه وإن حاول أن يغرينا في بدايات القص به ويتركنا في نهاياته المفتوحة وهو يعيش عالمه الأثير إلى نفسه والذي لا ينفك يحلم به في يومه دون أن يطوله، هذا العالم هو الفردوس المفقود الذي بكاه قبله (جون ملتن/ ت1674م) وحاول القاص أن يرينا إياه من خلال اللون الأزرق الذي كرره.

ـــ ،، ـــ

***في حكاياته وبذلك يكون العاني وعبيد قد أدخلا متعة العيش لقارئ قصصهما وسط عالم فنطازي ترسمه كلمات القصص عن هذا العالم اللذيذ.***

ـــ ،، ـــ

## - (4) -

معاناة الواقع في القصة القصيرة تظهر عند خضير عبد الأمير وعبد عون الروضان واضحة من خلال رسمهما هذا الواقع وما يدور به من معاناة مرّة خلقها الحصار الذي مثل ظاهرة قاومها الشارع العراقي وإن ضغطت بثقلها عليه ويتضح ذلك جلياً في مجموعة القاص خضير عبد الأمير المسماة "الأشباح" (67) حوت على إحدى وعشرين قصة تدور في معظمها عن الحصار والحرب دون أن ينسى القاص أشياءً قريبة منهما أو هي ناتجة عنهما وإن لم يصرح بذلك. دخل في إحدى عشرة قصة سارداً لحكاياتها، فكان قريباً من المتلقي الذي أقنعه بأن ما يسرده حدث واقعاً وهو ما دفع بالمتلقي إلى الانحياز لها. وترك عشر قصص تروي وصفاً أو حديثاً عن الآخر (الضمير هو). وهذا يعني أننا أمام نوعين من السرد القصصي. الأول: . السرد المباشر على لسان القاص ويتجلى واضحاً عندما يروي القاص الحكاية سارداً فيقنعك بأن ما حدث حدث فعلاً ويظهر ذلك في قصة (الشبيه) حيث يصرخ: صحت مرتبكاً: ها.. هذا هو رزاق الحقيقي. رأيت الآخرين يتجاوزون وقفتي وصيحتي حاولت أن أؤشر نحوه، لكن المارة تسارعوا، بدا رزاق كالرجل الشبح) (68) ولم يكن الشبيه لرزاق له وجود إلا عند السارد. وفي (نزهة) يلتقي السارد بكلب ضال حيث يفاجأ به ليقول (بدت حيوتي مع الكلب تتجسد من خلال وجوده داخل الحديقة. ماذا أفعل معه؟) (69) ولم يكن الكلب إلا رمزاً للخوف من شيء ما. ويكون هذا الخوف واضحاً في (سماء زرقاء داكنة) حيث لا

يجد إلا في الولي الصالح ملاذاً محاولاً أن ينسى ما حوله فيقول: (ورأيت نفسي تعود أدراجها، هو التوق إلى امتلاك المدينة وإلى الغوص في أعماقها) (70) ولكن المدينة لا تحمي الغرباء وفي (صوت الصلصال) حيث تحترق مدينته بفعل نيران الأعداء فيتحول طينها إلى حجر وهو يصف ذلك قائلاً: (دوت الأصوات متتالية للقصف البعيد، فاقتربنا من بعضنا) (71) ولكن الاقتراب لا ينفع بشيء بعد أن احترق كل شيء. وفي (رجل خارج الساحة) يعود السارد إلى الماضي عبر محلته التي هجرها، يكون أهلها قد نسوه وهو يصرّ على أن يعرفهم بنفسه (ألا تعرفني أنا لطفي حسن، تسمّر الرجل في مكانه وهمهم مع نفسه: من أنت.. ها.. لطفي حسن تقول، يا سبحان الله، كم تتشابه الأسماء) (72) دون أن ينسى حاضره وهو يعيش الحرب وما خلفته من حصار في قصة (ذاكرة الشتاء) ولا يختلف الأمر في قصة (الأصدقاء) من خلال واحدٍ منهم الذي يصفه بقوله (كان صديقي رجل الأعمال الذي يحاول ويلحف أن يكون ثرياً مفيداً من حالة الحصار وعوز الناس وتخبطهم) (73) وإن حاول أن يربط نفسه بامرأة في قصة (الشجرة) حيث يقول (لكن بعد مرور هذه الأيام استحضرت في ذهني ونفسي كل تلك الوقائع وأشركت الشجرة بها) (74) ولكنه يعود إلى ماضيه في (شيخوخة ساخرة) من خلال ترديده على صنو حياته هاشم الحلاق وهو يسأله: (هل تذكر محلك القديم في الفضوة؟ قال نعم أتذكره) (75). فإن ترك الماضي عاد إلى الحصار في قصة (الممر) الذي تشده إليه الحرب التي هدمت الجسر فيقول: (وكان الجسر الذي وجدته بعد أيام وانقطعت سلسلة العبور فوقه قد تحول إلى شيء مهجور) (76).

أما الثاني فهو السرد على لسان الآخر نيابة باعتماد الضمير (هو) الغائب الذي يقدمه في قصة (الأسئلة) التي لا تفارقه وهو يرى الحصار جاثماً على صدر من كان في الساحة وإن حاول أن يفك سور الحصار بقصة مسلية هي (عجيب في دار الخيالة) ومعنى (دار الخيالة) السينما ومنها يدخل إلى (ساحرات سقطرة) حكاية أخرى في محاولة لإبعادِ هَمّ الحصار عن المتلقي وهو يتحدث له عن نساء هذه الجزيرة اليمنية فيقول على لسان إحداهن: (لقد توجني في ليلة عشق هادئة وتركني في نهار مضيء شمسه مغبرة ورياحه متغيرة ومياه البحر كانت متقبلة الموج) (77) فماذا ننتظر من هذا الزواج مستقبلاً غير هذا الصنيع؟! وفي (الأشباح) التي اختارها القاص عنواناً لمجموعته نجد الزمن طاغياً في حضوره، واضح الوجود في أشكال الآخرين، فيقول السارد: (هل تتكرر أمام وجهه كل منحنيات الزمن الغابر؟ كل شيء تغير وتحول، إننا لا نحس بأنفسنا إلا بعد حين) (78) ويكون الفنان (سليم محسن) بطل قصة (المحترف) خير من يتذكر هذا الزمن، تشاركه المرأة العجوز في قصة (الطشيش) التي تعيش الماضي من خلال أيام الحرب العالمية الثانية وهي تقص حكاية القصة (تلك كانت سنوات مصطبغة بلون الجمر، مرت على الناس حرب لا ترحم) (79) ويقترب منها (أنور عبد الحميد) في قصة (شرخ في المرآة) ولسان حاله يردد: (أنه الصوت الأزلي الذي رافق أكثر أيامي) (80) دون أن ينس القاص امرأة كافحت من أجل أبنائها ففقدها في قصة (سبعة مقاطع للمرأة الملاك) وإن أراد أن يزيل أيَّ اطمئنان من نفوسنا في قصة (قابيل وهابيل) وسط عالم فنطازي حيث يضيع فيه الرمز إن حاول المتلقي الاقتراب منه عند القراءة، حين ذاك يشده عامل البناء (هادي توفيق) إلى حكايته وهو يترك مدينته إلى البصرة بحثاً عن فرصة عمل في زمن الحصار الذي يجثم على الزمن

ذاته ويظهر في سلوك الناس وحاجاتهم.

ـــ ،، ـــ

***إن الواقعية التي اتسمت بها قصص خضير عبد الأمير أحاطت بالقارئ فلا يجد من شراكها مخرجاً لأنها صوّرت حقبة في حياتنا ضيّقت على الناس عيشهم وجعلت من الماضي حيث يكون السرد قيداً يجد فيه المتلقي تعباً ينوء به،***

ـــ ،، ـــ

ولكن العذر له لأن الكتابة الواقعية قد تلجئ القاص إلى الوعظ كما حدث في قصة (سماء زرقاء داكنة) حين وقف بطل الحكاية أمام مرقد الولي (81) أو يسهب في الوصف كما في قصته (الأشباح) وفي قصة (الجسر) (82) ولكن هذا لا ينفي إبداعه.

أما مجموعة (عبد عون الروضان) التي أسماها بـ (قفص من فضاء) (83) تضم ثماني قصص تنوعت حكاياتها دون أن تفقد نكهتها الاجتماعية ذات الاتجاه الواقعي الذي يظهر معاناة الإنسان المنقسم على نفسه بين عالمين: عالم المدينة، وعالم الريف. ففي الأول يبرز في قصص (بكاء السيدة الجميلة/ اليوم الثالث/ قفص من فضاء/ ذاكرة المحاق/ مغامرة) وفي الثاني تكون القصص (ليلة الشط/ كرمود/ الرافعة/ النورس) وهذا التكوين يترجم جذور القاص الريفية على الرغم من المدينة التي يتمدد في وسطها. ولذا تراه سارداً لها في ثلاث من خمس. ويتحدث بلسان الآخر في القصص الباقية سواء أكان بطل القصة رجلاً أم امرأة كما في (ليلة الشط) و(الرافعة والنورس) صورة للأول وفي (بكاء السيدة الجميلة/ كرمود) للأخرى. والقاص تعمد أن يدهشنا بعنوان مجموعته (قفص من فضاء) وفيه تجاوز الواقع إلى المجاز وحول الفضاء الواسع إلى مكان محدد الأبعاد وكأنه يريدنا أن ندخل معه في هذا القفص لنفك أسرى أبطال قصصه بعد أن أدخلهم فيه كدخول إحدى شخصيات (لويجي بيراندللو/ ت 1936م) الإيطالي إلى الزير وأخذ يطلب النجدة من الآخرين بعد أن أغلق على نفسه وهماً غطاءه. والرجل يريد أن يوجهنا إلى أن الإنسان قد يعيش وهماً في بعض الأحيان، لكن عبد عون الروضان لا يشده الوهم قدر ما يؤلمه الواقع الذي عاش مرارته . كما يتضح من قصصه ـ ليقول لنا إنَّ صناعة الألم لا تقف عند أهل المدينة التي تخيم عليهم الغربة عن بعضهم بل إن أهل الريف يصنعون ألماً أكبر من آلام غيرهم. وقد يكون القاص قد ذاق شيئاً منه فإن دخل المدينة أو عاش فيها فإن ما تبقى من ذاك الألم لم يزل في عروق شخصيات قصصه ولذا تراه قد نظر إلى أهل هذه المدن محاصراً شوارعها بفضاءات مغلقة ويكون سرده لحكايات هذا الفضاء على مستويين: الأول حين تصدر نفسه لسرد الحكاية والثاني: حين تحدث على لسان الآخر (الغائب) وصفاً.

المستوى الأول: . القاص سارداً ويكون ذلك في ثلاث قصص هي: . (قفص من فضاء/ ذاكرة المحاق/ مغامرة) ففي الأولى: يكون السارد محاصراً لا يسعده أو يؤنسه في وحشته إلا بلبل ولسان حاله يردد: (وكأي نزيل يفقد عقله وهو يرى قضبان السجن تغلق دونه. رحت أطرق أبواب الهواء التي لا تنفتح بقبضتي.. وبدأت أنتحب بمرارة نظرت إلى البلبل بعينين مغرورقتين بالدمع كان لا يزال في قفصه الرحب) (84) وهو يذكرني بشكوى أبي فراس الحمداني أيام أسره في بلاد الروم ومناجاته الورقاء.

ـــ ،، ـــ

***وفي الثانية تكون الغربة خير ملاذ لمثقف يصرخ: (لقد حطموا الناي وأحالوه إلى شظايا وكسروا قلمي وأغرقوا ديوان قصائدي بالحبر الأسود)***

***(85) ويكون ذلك نذيراً بالموت فيقول:***

ـــ ،، ـــ

(الأرانب البيضاء تموت يا صديقي، وإذا ماتت ستة أرانب في أعماق البحر.. فهذا يعني أن هناك خطراً هائلاً يرافق الغواصات) (86) وفي الثالثة يكون للسارد أخ يطلب مقابلة أخيه المدير العام فتصبح أمنية: (فكرت في أخي ورحت أقنع نفسي في أنه يعرفني: فربما يكون قد رآني عن بعد من غير أن أراه) (87) وتلك غربة مضاعفة يحياها إنسان المدينة المعاصرة. وقد تكون رمزاً للسلطة.

المستوى الثاني/ يكون السرد حكاية يحكيها عن الآخر ويظهر ذلك واضحاً في قصص (بكاء السيدة الجميلة/ اليوم الثالث/ ليلة الشط/ كرمود/ الرافعة والنورس) ففي الأولى يصير الخوف وحشاً يجثم على صدر السيدة فتراه مجسداً في كل زاوية من زوايا البيت حتى ظهر الخوف عليها من زوجها الذي قال لها: (ما بكِ يا مريم.. ما هذا الضعف الذي انتابك فجأة، تهزك أدنى الأمور) (88). وفي الثانية حيث يكون الانتظار لقادم جديد في اليوم الثالث من العزاء تعويضاً لما ضاع، عندها يروي السارد: (في اليومين السابقين التقى بالعديد من الرجال.. لكن أحداً لم يثنه . يقصد أباه . عن عزمه على الرحيل) (89) وفي الثالثة يخلق (حمد الغيلان) رعباً يخيف الآخرين الذين زيّفوا التأريخ ومنهم ابن عمه الشيخ فالح العليان. فيقول على لسان حمد (والذين ماتوا يا ابن فرهود . رواية التأريخ . أليس لهم مكان في تأريخك؟!) عندها يطلب منه السكوت (حين يتكلم الرجال.. تسكت ال...) يرد (وأين هم الرجال يا ابن العم.. لقد ماتوا والله.. وما بقي إلا ال...) (90) وتكون (ال) الرمز الذي ينفي وجود الرجال ساعة الحوار. وبذلك تخرج هذه القصة من الواقعية إلى الرمز وقد استفاد القاص منها لتوظيف رمزه. وفي الرابعة يعلن الرواية عن اغتصاب ابنة الشيخ القائم عزاؤه من قبل أحد الخدم الذي خلق عرساً إلى جانب العزاء بوفاة (الشيخ مجول) ويكون هذا الاعتداء الثاني في حياتها بعد أن جارت عليها قيم العشيرة بأن تكون امرأة (فصلية) . أي المرأة التي تؤخذ من القبيلة المعتدية تعويضاً وديّة في حالات الاعتداء على الشرف أو القتل . ولسان حالها يردد (وأنا أعرف أن تكون المرأة فصلية حتى لو تزوجها الشيخ نفسه، تتحول إلى متاع رخيص لا تحظى بتقدير أحد) (91) وفي القصة الأخيرة تكون القسوة على الإنسان شديدة عندما يتنازل عن عالمه الخاص مشاهدة، تربطه إلى ذلك ذكرياته فإن تنازل عنها يكون كمن باع نفسه ولم يبقَ ما يسوغ وجوده وهذا ما أراد أن يقوله عن دموع الجد الذي يرى في الحاجز الذي فصل الشط به، فاصلاً بين الرأس والجسد ولا يطلب من الواقع الجديد إلا كوة صغيرة في الجدار الفاصل ليرى منها بقايا عالمه. وقتها تسأله الحفيدة قائلة: (أنت تبكي يا جدي؟) يرد عليها قائلاً: (أجل.. يا أملي . اسم حفيدته أمل . أنا أبكي من أجل النهر. أنت لا تدركين معنى سبعين عاماً) (92) وهذا يعني أن عملية المقايضة لن تكون عادلة في عقله وذاك موقف إنساني.

—— " ——

***إن اختلاف السرد في المجموعتين قد يكون نهجاً يسير عليه أي قاص قبل الروضان لكنه عند الرجل له نكهة في نفسه حيث أدخل هذه النفس في السرد وجهاً لوجه أمام القارئ وجعل من ذاته منحازاً لأبطال قصصه.***

—— " ——

وقد عبّر بانحيازه أو ولوجه عن ذات محاصرة ومغتربة إن لم تكن مستلبة ولذا جعل نهايات حكاياته مفتوحة بدلالة الفضاء الذي يحوط بعالمه القصصي وإن عَمّده بالرمز الذي لا يسعد المتلقي تفسيره بسهولة، وعلى خلاف مستوى السرد الثاني عندما خلق من نفسه راوية

يتحدث عن الآخر حكاية قد تكون محزنة لا تعرف فرحاً. وهذا الحزن لا يقف عند مجموعته الثانية بل يغطي الاثنين دون أن ينتبه المتلقي على هذه الظاهرة التي صاحبت القاص لجذوره الأولى حيث يكون الريف معادلاً للحزن والألم.

## - (5) -

البطولة رؤية لحياة أفضل يناضل الإنسان من أجلها، تكون حلماً ألوانه باهتة الرؤيا إن حاول أن يلتقط لها صورة عن قرب لأن الواقع لابدّ أن يمدَّ يداً قد تمسح أو تخفف من ألوانه الوردية. ولذا نجد القاص أمجد توفيق قد صَوّرها في قصصه من خلال مجموعته (موسيقى الحواس والغرائز) (93) التي يمكن أن تقسم إلى قصص تعبئة أو حرب وأخرى قصص اجتماعية. وهذان القسمان هما:

ـ القسم الأول/ حوى هذا القسم إحدى عشرة كان الغرض منها إظهار بطولة مقاتلينا وقد نجح القاص في تحقيق غرضه وأقنع المتلقي بما يقصه عليه وأن ما يحكيه قد حدث أثناء الحرب وقد توصل إلى ذلك من خلال السرد الذي قطّعه بالحوار ليعرض قضية تتمثل فيها هذه البطولة أو إنسانية المقاتل العراقي. ففي (طلقة طائشة) يتعرف السارد إلى المقاتل مصطفى في الجبهة الذي قص عليه كيف عامل أسيراً إيرانياً بإنسانية ولكن الحرب لا تميّز في رصاصاته الطائشة. فإن سُئِل (متى نلتقي يا مصطفى؟) كان جوابه: (في حرب أو سفر) (94). ولا يختلف استشهاد هذا الرجل (مصطفى) عن (صابر مجيد) في قصة (موعد مع محارب قديم) الذي جرح في الجبهة ولكن لم يتأخر عن أداء واجبه في الحجابات الأمامية فيقول السارد: ـ (يا بني.. بقي رجال الحجابات يحكون قصة والدك، أما صابر فكأنه أراد أن يكون عمله هذا خاتمة لحياته) (95) وفي (بنادق وبنادق) حيث يكون المقاتل أباً لسبعة لكنه لم ينس البنادق التي بعهدته ولا خيار له في الحرب. (قال السائق: ـ لماذا لا تجلس إلى جانبي..؟ ردّ عليه: ـ أريد أن أكون إلى جانب المدفع والبنادق) (96) بالرغم من المحيط المزروع في المكان. وهذا الموقف نجده في قصة (حكاية المقاتل عودة) الذي يرفض الهروب من المعركة بعد أن سمع كلمات آمر الفصيل الذي يقول له (لقد أرسلت إليك، كي أقول لك أن أمامنا معركة، واننا ننتظر منك موقفاً بطولياً) (97) ولا يبتعد الموقف الذي اتخذه عدنان عندما شارك الآخرين في موقعه دون أن يكون من التشكيل المكلف فيقول القاص واصفاً ذلك: (ستة ضباط وثلاثون مقاتلاً وجدوا أنفسهم أمام خيار واحد.. بعيداً عن أية تعليمات أو سياقات تلجم فوهات بنادقهم) (98). وفي قصة (حدث في لسان عجيردة) يظهر الإصرار على تحرير الراقم (2152) وفي قصة (دماء على كوجار) يكون اتخاذ القرار السريع للإنقاذ أمراً مطلوباً في الحرب فيقول السارد (صاح مسلم بفصيله: ـ هل نقعد مثل الأسرى في انتظار من يقضي علينا جوعاً وعطشاً؟ ـ ماذا نفعل أيها العريف؟ ـ نتقدم دون أمر؟! وهل نجوع بأمر؟!) (99) في قصة (جسر على نهر دويريج). وبما أن الحرب قاسية فإن الرجال أقسى منها ولذا تراه في (ضربة شمس) يصف الموقف: (حين فتحت عيني وجدت الآمر مع الآخرين.. صرخت ـ الناقلة؟ قالوا: أخرجناها والجرحى؟ إنهم يعالجون في وحدة الميدان. ماذا حصل؟ ضحك الجميع وقالوا: لا تقلق.. إنها مجرد ضربة شمس) (100) وبهذا الإصرار تمَّ فتح الجسر في قصة (ماسة نقية كدمعة) بالرغم من أن (الجسر محمي جيداً، هناك راجمات ورشاشات أحادية ومواضيع حصينة لجنود العدو) (101) وقد يكون الموت أمراً لا نجاة منه ولكن (حلم ابن عباس) يتداخل مع تحرير الساتر ورفع العلم فوقه فيقول القاص: (في

اللحظة نفسها، لحظة الشهيق كان وجهه هدفاً لإطلاقة رشاشة أحادية..) (102).

ــــ ،، ــــ

***وإذا كانت هذه القصص مكانها الجبهة، فإن المدن البعيدة عنها لن تكون مكاناً آمناً من الأعداء عندما تحدث الغارات الجوية كما في قصة (حديث خاص).***

ــــ ،، ــــ

أما قصص القسم الثاني فإنها تستقر عند رباعية أولها (تعظيم المقام.. تصغير القيمة) وقد تم سردها على وفق ثلاثة مقاطع (نصف هم.. نصف إجابة/ حوار عن السؤال الخاطئ/ تعظيم المقام) حيث يترك البطل لنفسه أن يسرد همه في حانة في حوار مع الآخر لا يغير من واقع الأمر شيئاً. ولا يبتعد القاص في قصته الأخرى (التخطيط لحلم) عن الأولى حيث يعتمد خواطره وهي تتداعى منطلقاً من أقوال يؤطر بها حكايته: (أن يحلم المرء، أمر عادي، أما أن يدرك أنه في حلم فهو استثناء) (103) وفي (الاختراق) تكون الأرملة مادة جاهزة مسطحة الأبعاد وفيها يرافق السارد صبي وكلب فيقول القاص (الصبي والكلب والأرملة، ثلاثة يجتمعون في مساحة واحدة، الصبي يراقب الأرملة، ولا يملك إلا أن يكون كالمأخوذ، والكلب ينظر نحو الأرملة بحنان ونحو الصبي بترقب، والأرملة متوحدة مع نفسها) (104) ولا أدري هل كانت أرملة (نيكوس كازندزاكيس) في رواية زوربا اليوناني بعيدة عن فكر القاص هنا أم لا؟ وفي الرابعة لفت نظري حذف العين من كلمتي (بعد رابع) ليصنع عنواناً لها (بدراب) حيث يداخل القاص زمنه المرموز له بالمكنسة حاجزاً أمام استمرار الإنسان فيقول (ذلك يسهل عمل المكنسة.. أية مكنسة؟ لا عليك، إنها مكنسة من نوع خاص.. مكنسة الزمن) (105)، وهذا البعد فكرة في الفيزياء مؤداها أن الزمان والمكان متصلان..

ــــ ،، ــــ

***وأن صور الكون فراغ ذو أربعة تحدد الأحداث فيه بثلاث إحداثيات مكانية، وإحداثي زمني (رابع) (106). فهل تمكن القاص من خلال التلاعب بالسرد وتقطيعه بالحوار أن يوصل إلى القارئ (المتلقي) الإحساس بالبعد الرابع؟!***

ــــ ،، ــــ

إن مجموعة القاص أمجد توفيق قدمت نفسها جريئة من خلال السرد القصصي حيث ترك السارد لنفسه حرية تداعي خواطره دون حاجز يوقفها وخدّر القارئ بحكم (107) وأقوال ساخرة في بعض الأحيان. أو تعريفات لاذعة (108) دون أن ينسى القارئ الحب الذي يواجه به الحياة ويدعو أن يكون السلاح عند الأزمات. ولذا تراه واقعياً في قصص المجموعة الأولى وخيالياً في قصص المجموعة الثانية، ولكنه في كلتا المجموعتين كان مبدعاً للعالم يحتاج منا إلى أكثر من جواب لأي سؤال يطرح.

## - (6) -

إن بناء الحكاية في القصة العراقية القصيرة على ضوء تجارب كتابها خلال السنوات العشر الماضية من القرن العشرين قد ارتكز إلى خمسة أعمدة كان الأول فكرياً عند القاصة ذكرى محمد نادر والثاني رمزياً عند القاصين حاتم حسن وأحمد خلف والثالث غرائبياً فنطازياً عند القاصين حسن العاني وعلي حسين عبيد. وواقعياً في الرابع عند القاصين خضير عبد الأمير وعبد عون الروضان. ومصوراً البطولة في الخامس عند القاص أمجد توفيق ينشدون جميعاً إلى سرد يكون القاص متحدثاً بلسان المتكلم أو واصفاً على لسان الغائب دون أن تفارق سرديته في الحالتين تداعيات تساهم في عملية التوصيل لإيضاح غرض الحكاية ولا يعني هذا التوزيع من تداخل بعضها في مجموعة لهذا القاص أو ذاك، فقد يجمع الواقعية والرمزية أو الغرابة والبطولة في قصصه. ولكن ما يؤاخذ على واقعية

القاص العراقي أن يدخل في قصصه سارداً لها يروي أحداثها على لسانه وكأنها وقعت له دون أن يترك للمتلقي حق الاعتراض على هذا الدخول. أو ينشد إلى الماضي من خلال تداعيات لا يرى أي مناص من تركها ويظل أسيراً لها، يصاحب تلك التداعيات سرد قد يجد فيه القارئ توضيحاً لا يرغب بقراءته. وربما يقول بعضهم إن قصة الحصار التي توجه لغرض تعبوي تفرض ذلك التوضيح أو السرد، أقول قد يكون ولكن الكثافة في العرض قد تبعد المتلقي وتجعله تلميذاً أمام شيخه. أو يسهب في الوصف وفاته أن القصة القصيرة لا تحتمل ثقلاً في الوصف لقلة صفحاتها. ويحدث ذلك الإسهاب في الرواية التي تغطى بمساحات واسعة منه يرتاح لها القارئ ويجد متعة. ولذا أرى أن اللجوء إلى الوصف عن طريق لقطات سريعة الإضاءة متعة في القصة القصيرة تساعد على بناء الحكاية وتكون عوناً في التوصيل.

وهناك أشكال في العنوان وفي هذا يقول القاص أمجد توفيق (العنوان مشكلة أعاينها في أغلب أعمالي، ولذا لم أجد في هذا الاسم قرباً يترجم دلالة ترشد القارئ إلى أي منها) (109) وهو هنا يتحدث عن مجموعته القصصية (موسيقى الحواس والغرائز) التي كان عنوانها بعيداً عن أية قصة من المجموعة وإن أراد القاص أن تنضوي قصصه تحت هذا المسمى خلافاً لما اعتاد عليه قصاصونا من تسمية واحدة من مجموعتهم عنواناً لها، أو أن يكون عنواناً دالاً عليها دون أن يكون لواحدة منها.

*الديوانية – العراق في 13/ 7/ 2002*

***

## هوامش الدراسة ومصادرها:

1 . *الموسوعة العربية الميسرة/ بإشراف محمد شفيق غربال/ دار نهضة بيروت/ 1980 مج 1383/2*

2 . *خطوط متقاطعة /ذكرى محمد نادر/ دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد/ 2000 ضمت إحدى عشرة قصة قصيرة.*

3 . *المصدر نفسه/ 10*

4. *المصدر نفسه/ 16*

5 . *نفسه / 49*

6 . *نفسه / 23*

7. *نفسه / 74*

8 . *نفسه / 81*

9 . *معجم النقد العربي القديم/ ج. أحمد مطلوب دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد/ 1989 ج22/2 عن كتاب (البرهان في وجوه البيان/ لابن وهب الكاتب)*

10 . *امرأة تأتي/ حاتم حسن دار الشؤون الثقافية العامة بغداد / 2000م.*

11 . *المصدر نفسه / 64*

12 . *تنظر مقالتنا (الصخب والعنف في بنسيون ميرامار) مجلة الطليعة الأدبية / تموز 1985 ص 102*

13 . *امرأة تأتي /80*

14 . *المصدر نفسه/ 30*

15 . *نفسه / 32*

16. *نفسه / 37*

17 . *نفسه/ 41*

18 . *نفسه/ 49*

19 . *نفسه/ 52*

20- *مجلة الموقف الثقافي/ العدد 21 لسنة 1999 ص 107*

22 . *تيمور الحزين / 75*

23 . *نفسه/ 76*

24 . *نفسه/ 10*

25 . *نفسه/11*

26 . *نفسه/10*

27 . *نفسه/16*

28 . *نفسه/19*

29 . *نفسه/21*

30 . *نفسه/27*

31 . نفسه/37
32 . نفسه/69
33 . نفسه/65
34 . نفسه/70
35 . نفسه/131
36 . مجلة الموقف الثقافي/ 108
37 . التعريفات/ الشريف الجرجاني/ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد/ ص 92
38 . الولد الكبير/ حسن العاني/ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد/ 2000
39 . نفسه/19
40 . نفسه/14
41 . نفسه/16
42 . نفسه/32
43 . نفسه/39
44 . نفسه/63
45 . نفسه/90
46 . نفسه/106
47 . نفسه/115
48 . نفسه/51
49 . نفسه/57
50 . نفسه/79
51 . نفسه/81
52 . نفسه/98
53 . نفسه/73
54 . نفسه/65
55ـ كائن الفردوس/ علي حسين عبيد/ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد/ 2001
56 . المصدر نفسه/9
57 . نفسه/16
58 . نفسه/41
59 . نفسه/68
60 . نفسه/93
61 . نفسه/28
62 . نفسه/36
63 . نفسه/80
64 . نفسه/98
65 . نفسه/73
66 . نفسه/107
67 . الأشباح/ خضير عبد الأمير/ دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد/ 2001
68. المصدر نفسه/ 21
69 . نفسه/ 35
70 . نفسه/41
71 . نفسه/57
72 . نفسه/75
73 . نفسه/106
74 . نفسه/114
75 . نفسه/125
76 . نفسه/ 153
77 . نفسه/49
78 . نفسه/66
79 . نفسه/93
80 . نفسه/128
81 . نفسه/ 46
82 . نفسه/62، 155
83ـ قفص من فضاء/ عبد عون الروضان/ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد/ 2000
84 . المصدر نفسه/ 31
85 . نفسه/ 49
86 . نفسه/48
87 . نفسه/78
88 . نفسه/15
89 . نفسه/21
90 . نفسه/39
91 . نفسه/57
92 . نفسه/73
93. موسيقى الحواس والغرائز/ أمجد توفيق/ دار الشؤون الثقافية العامة بعداد/ 2001
94. المصدر نفسه/ 82
95 . نفسه/113
96 . نفسه/140
97 . نفسه/163
98 . نفسه/173
99 . نفسه/147
100 . نفسه/123
101 . نفسه/127
102 . نفسه/157
103 . نفسه/27
104 . نفسه/59
105 . نفسه/48
106 . تنظر الموسوعة العربية الميسرة 1/ 928
107 . موسيقى الحواس والغرائز/ تنظر الصفحات 13، 20، 21
108ـــ المصدر نفسه/ تنظر الصفحات/ 85، 86
109 . نفسه / 35

# مؤشرات التحوّل الاجتماعي

## المرأة

## في روايات ريف الشمال والبادية الأردنية

**د.سليمان الأزرعي- الأردن**

***إن رصد صورة المرأة في الرواية والإحاطة بها من جميع وجوهها، واحد من أهم المؤشرات التي يُمكن من خلالها متابعة التحوّلات الجوهرية في المجتمع، أي مجتمع، إن لم يكن المؤشر الأهم.***

فموقف المجتمع من المرأة، ومن قضية مشاركتها في التنمية، ومن قضية تحريرها وتحرّرها من الجهل والفقر والعبودية والامتهان الاجتماعي والاستغلال الجنسي يعكس مستوى تطور هذا المجتمع أو ذاك كبنية اقتصادية اجتماعية، ويحدّد موقفه التقدمي أو الرجعي. ذلك أن الموقف الاجتماعي من المرأة في زمان ما، محكوم بمستوى تطوّر المجتمع.

ولا يأتي ذلك الموقف في الأصل من منظومة إيديولوجية، ولا يتوقف على طبيعة العِرق أو الجنس أو القومية. كما لا تستطيع أن تتحكم به شريعة، إلا إذا كان البناء الاجتماعي . بعلاقاته الإنتاجية التاريخية . كفيلاً بضمان استمرارية أحكام تلك الشريعة إزاء قضية المرأة! حتّى إذا حدثت التغيّرات النوعية في البناء الاجتماعي الواحد، وتقدّمت علاقاته الإنتاجية، كان على الشريعة أن تتغيّر، أو تغيّر في مواقفها من قضية المرأة، كما هو الموقف من سائر القضايا التي لحقها التطوّر! وهنا يتسع هامش الاجتهاد للمشرعين، وتتزايد التأويلات بالاستناد إلى النص الشرعي إلاهياً كان أم وضعياً متوارثاً، رغم أن النص واحد . في الغالب . منذ القدم! إلاّ أن التطور حتّم على حُماة النص الشرعي فتح باب الاجتهاد، من أجل ملاقات التحوّلات الحتمية الجارية في النظام الاجتماعي...

—— "" ——

***وكيلا يقف الشرع في معاداة مصالح الناس في حياتهم، وينهار النظام الأيديولوجي بكامله، نراه يستجيب للتأويل في هذه الحقبة الزمنية أو تلك من مراحل التطور الاجتماعي.***

—— "" ——

إن أي عمل روائي لابدَّ له من حاضنة اجتماعية تحتضن الرجال والنساء. وبمقدورنا تحديد مستوى التطور الاجتماعي من خلال

موقف تلك الحاضنة من المرأة وقضيتها...

ويستطيع الباحث أن يواصل متابعة تلك التحوّلات، عبر واحد من أهم مؤشرات التحوّل التي تضمنتها الرواية الأردنية، وهو صورة المرأة في الرواية الأردنية(1).

—— ،، ——

***لقد جاءت الرواية الأردنية سجّلاً أميناً لوضع المرأة، حُفظ من خلال رصد أدوارها صورتها الاجتماعية، ونقل موقف المجتمع الأردني منها ومن قضيتها في مختلف مستويات تطوره، سواء في البادية أو الريف أو الحواضر المدنية.***

—— ،، ——

وربما كانت روايات (ذاكرة التكوين) التي تستوقف أي باحث، من أكثر الأعمال الروائية الأردنية حفظاً لصورة المرأة في أقدم أدوارها. ذلك أنها توقفت عند نماذج نسائية في البادية والريف، ونقلت صوراً متباينة تتراوح ما بين أسوأ أشكال امتهان المرأة وتكريس عبوديتها، وبين المواقف التي تعكس الصور المجيدة لكفاح المرأة في الأرياف والبوادي، بصدد ترجمة إنسانيتها، وتأكيد دورها ومسؤوليتها تجاه العملية الاجتماعية.

ويبدو أن لكل تشكيل اجتماعي تاريخي قسماته الأساسية، بغض النظر عن المكان والعرق والجنس كما أشرنا! فمرحلة الفروسية تُفضي بقيم ومواقف ونماذج وأدواراً متشابهةً! والمجتمع الزراعي يُفضي بنماذجه وأدواره وأبطاله على مستوى الرجال والنساء، بغض النظر عن المكان والعِرق والقومية! وكذلك المجتمع المدني الصناعي أو التجاري!. ذلك أن الجميع محكومون بالعلاقات الإنتاجية التي يقوم عليها النظام الاجتماعي. وهي بدورها التي تحدّد الأدوار والمواقف ومصالح النماذج والطبقات والشرائح الاجتماعية، كما تحدد شكل تعامل تلك البنية الاجتماعية مع المرأة وقضيتها(2).

ويبدو أن الصورة الأكثر مأساوية لحالة المرأة في المجتمع الأردني، قد سجَّلتها روايات (ذاكرة التكوين)، ذلك أنها توقفت عند الأشكال الاجتماعية المبكرة للتكوين الأردني، أي البادية والريف، تماماً كما سجّلت الصورة النقيض في الريف، في العديد من الحالات! حيث برز دور المرأة الاجتماعي من خلال مساهمتها الجبّارة في أعمال الإنتاج، إلى جانب ما أوكل إليها من مهام جسيمة، تتعلق بالأسرة وسائر وجوه العمل في النظام الاجتماعي(3).

وتسجل (رواية) غالب هلسا المكثّفة "زنوج وبدو وفلاحون" التي تدور أحداثها في البادية الأردنية ما بين 1925 و1955. والتي ترصد تشكيلة مجتمع البادية، ذلك التشكيل المبكّر، الذي يعْبُرُ الأزمة التاريخية كنظام اجتماعي داهمته عناصر التغيّير باقتحامية قصدية واثقة، لكن قيم الماضي لا تزال مصرّة على البقاء، رغم تلك الاهتزازات التي دوّت في الأساس المادي، غير أن الطبيعة الأصولية فيما يسمى (الأصالة) في مجتمع البادية، لا تسمح بولادة الظواهر الجديدة بالسهولة تلك... وهنا يكمن الأساس المعرفي لتفسير حالات فصام الشخوص في تلك الأعمال الروائية. فهي تعيش الحاضر بمفردات الماضي، وتتعامل مع الحاضر بالموروث(4).

إن صورة اضطهاد المرأة في (زنوج وبدو وفلاحون) هي من أبلغ الصور التي حاولت الرواية الأردنية رصدها. ذلك أنها لم تتوقف عند الجوانب الإجرائية في اضطهاد مجتمع البدوي (الفارس) للمرأة، بل حاولت النفاذ إلى أعماق ذلك الكائن المغلوب تاريخياً، وسجَّلت إيقاعه البشري من الداخل، بعيداً عن التعاطف الساذج أو البريء مع قضية المرأة.

يرسم غالب هلسا خريطة المجتمع الرعوي الفروسي من الخارج. ويحدّد عليها مواقع الشرائح الاجتماعية قبل أن يغوص إلى العمق في ذلك التكوين، وينفذ إلى عوالم الشخوص والنماذج:

"الخيام تمتدّ من الشمال إلى الجنوب بخطّ شبه مستقيم. خيام سوداء مصنوعة من شَعر

الماعز، يسكنها أفراد القبيلة. وأخرى صغيرة الحجم للزنوج والفلاحين وصنّاع الأدوات المنزلية والأسلحة، مصنوعة من الخيش أو شَعر الجِمال... ومع الضحى، يُقبل الورّادون يسوقون حميراً محمّلة بقِرَب الماء. زنوج وفتيات وصبايا في المؤخرة...". (الرواية. ص19).

وفي هذا التقسيم الصارم لنظام السكن وأدوار الأفراد، تتربّع الخيمة الكبرى للشيخ زعيم القبيلة المُطاع في موقع بارز. كما يتبدّى تقسيم العمل الاجتماعي بالصرامة إيّاها. حيث الزنوج والفلاحون يعملون معاً في المواقع الأساسية والحاسمة على مستوى العملية الإنتاجية، وإلى جانبهم تماماً تقف المرأة بكل ما أوكل إليها من مهام. وهنا يكمن التناقض بين الدور الفعلي والحاسم لهذه الفئات والنماذج في العملية الإنتاجية، وبين النظرة الدُّونيّة للفئة السائدة في المجتمع الرعوي. لتلك الفئات المضطهدة(5).

فالنساء يعددن العشاء للرجال، ويمهدن المراح لاستقبال الغنم والإبل، ويحضرن الماء مع الزنوج، ويقمن بعمل البيوت وتربية الصغار، ويتحمَّلن غطرسة الرجال والفرسان ونذالاتهم الجنسية:

"يسرع الشيخ إلى (المْحَرَم) فتنهض النساء باستعجال حاملات مغازلهن، والغلايين الطويلة، ويهرولن مسرعات. وتنصرف زوجاته إلى مضاجعهن، تدعوه صاحبة الدور: "هنا". ويصبح الشيخ في المنام شرساً. يداه كمخلبين تخرمشان، ولهاثه ثقيل كالحشرجة، والرجال من وراء الستار ينادونه مقهقهين: على هونك يا لاقي الخير. على هونك على العجوز. يتوتر جسد الشيخ فجأة، وينخر كأنه حصان، ثمَّ يرفس المرأة بقسوة وينصرف. والمرأة مخزيّة مهانة، تتوجّع وتئن". (الرواية، ص18).

—— ،، ——

***ولا يتوقف أمر امتهان المرأة عند حدود قهرها اجتماعياً وبشرياً وإبخاسها حقّها حتّى في أحاسيسها عبر المشاركة الجنسية كطرف في ثنائية متكافئة، بل تجري تنحيتها وإبعادها وإنكارها حقها في تأكيد بشريتها حتّى في أبسط الفرص في المجتمع الذكوري.***

—— ،، ——

"في (المْحَرَم)، تصمت النساء عندما يرتفع صوت الربابة وإنشاد الشِعر. يستخفهنَّ اللحن، فيردّدنه من خلال أفواه مُطبقة". (الرواية، ص14).

ويبدو أن غالب هلسا كروائي واقعي جريء، قد رصد في روايته أبلغ صور امتهان المرأة جنسياً واجتماعياً وانسانياً في المجتمع القبلي الرعوي الأردني، بما كان كافياً لظلمه حيّاً وميتاً من قبل (رقيب الإعلام الأردني). الذي أوصى بمنع دخول أعماله الروائية وتداولها في الأردن، وإتلاف ما تواجد منها في رفوف المكتبات العامة والرسمية(6).

لقد نفذ (هلسا) إلى أعماق شخوص البادية، وتغلغل في نسيج المجتمع البدوي بحكم قربه من ذلك التكوين زماناً ومكاناً... وفي أصدق أشكال الرصد الواقعي، كشف عن النتائج الاجتماعية المدمّرة لسيطرة الفرسان على المرأة، واضطهادهم السافر لها دونما رحمة، ودونما شعور منهم بأي ذنب، بحكم طبيعة الوجدان التاريخي الذي تكوّن لدى أفراد مجتمع الفرسان في غياب أبسط مفاهيم حقوق الإنسان... لقد كشف عن العذرية الزائفة للمجتمع الفروسي الأردني، وربما كان ذلك من أهم الدواعي التي سوّغت لرقيب الإعلام الأردني، في سياق قرار قَبَلّيّ تسلّطي، منع تداول أعماله الروائية في وطنه، رغم شهرته الأدبية على مستوى الوطن العربي:

"عندما تزوجت الشيخ، لم تكن قد رأته إلا مرّة واحدة. أرعبها وهو يطلب منها ماءً ليشرب... وظلّ رعبها منه قائماً... كانت تخون الشيخ مع آخرين... رعيان ورجال من القبيلة وزنوج!. كانت تزدريهم ولكنها تحسّ معهم بمشاركة عميقة تحنّ

إليهـــــــــا دائمـــــــــــاً". (الروايـــــــــــة. ص18).

ولا يتوقف اضطهاد الفرسان على نسائهم ونساء القبيلة عند (هلسا) في "زنوج وبدو وفلاحون"، بل يتعدّاه إلى اضطهاد الفرسان للنساء من خارج الفئة السائدة اجتماعياً، (فئة الفرسان)... وليس حالة زوجة الفلاّح (زيدان) التي طالعتنا في مقام سابق، غير تعبير عن التطاول اللاعقلاني لتلك الفئة المتغطرسة على المرأة المستضعفة، في أبشع صور اضطهادها في المجتمع الفروسي الرعوي.

—— " ——

***وتتكرّر صورة اضطهاد المرأة عند الفرسان في رواية قاسم توفيق "ماري روز تعْبُر مدينة الشمس"، التي تتكئ على حكاية شعبية تكشف جوهر الموقف الفروسي الشرقي من المرأة.***

—— " ——

فـ(ماري روز) فتاة مسيحية، تعيش على خدمة أبيها الكاهن في قرية (دير شمس) المسيحية المسالمة الواقعة في محاذاة البادية... ترفض طالبيها للزواج، بغية التفرّغ لخدمة أبيها الكاهن المُسن، وتقدّم الخدمات الإنسانية الصغيرة للعابرين.

وذات مساء تتوقف كوكبة من فرسان البدو أمام الدير يطلبون الماء. وتلبّي (ماري روز) الطلب، فيقع زعيم الفرسان (كليب الفوزان) صريعاً للشهوة.

وحين يطلبها من أبيها الكاهن، يرفض الكاهن بسبب اختلاف المذهب. فينذر الفارسُ الكاهنَ وقريته. ويعطيهم مهلة لا تزيد عن شهر للخروج من المأزق. ويؤكد لهم أنه سيوافيهم بعد شهر ويعود بالعروس، بعد أن يكونوا قد قبلوا بالذهب، أو يعمل السيوف في لحومهم!.

وتنتهي المهلة ويعود (كليب الفوزان) إلى (دير شمس)، ليجد (ماري) وقد "فضَّلت الانتحار على أن تصبح قطعة لحم بين أسنان كليب"... وكان كليب (قد أكل ثدي عروس قبلها).

ورغم أن مهمّة (توفيق) في روايته كانت مختلفة، ولم يكن يقصد تعرية موقف المجتمع الفروسي من المرأة وقضيتها بمقدار ما كان يقصد تعرية البنية المدنية وموقفها من تلك القضية بالاتّكاء على (الحدّوثة) الشعبية، إلا أنه دونما قصدية، نجح تماماً في تعرية موقف مجتمع الفرسان الرعوي القبلي، والجشع الجنسي الذكوري للفارس البدوي مرة أخرى في الرواية الأردنية.

وتكتمل صورة المرأة الأردنية في مجتمع البادية، أقدم تشكيلات المجتمع الأردني عند سليمان القوابعة في "حوض الموت" حيث المرأة في المجتمع البدوي أو البدوي المطلّ على النمط الريفي ـ المتمتّع بشيء من الاستقرار النسبي ـ محورٌ تدور عليه حجارة الرَحى التي تطحن كل ما يقع تحتها!.

وبالإضافة إلى المهام الجسيمة التي توكل للمرأة في نمط الإنتاج الرعوي، فإنها تتحمَّل النتائج المدمّرة للحروب القبلية والغزوات. كما تتحمَّل تبعات القيادة والتفوّق الذكوري الجاحد، لذلك التكوين الاجتماعي... وليست حالة العجوز (هجّة)، وجدّة (جدعان) وزوجة الشيخ (مبارك) غير شواهد حيّة، لكفاح المرأة واحتمالها وبطولاتها واضطهادها في مجتمع البادية في آن معاً.

ويبدو أن اضطهاد المرأة ونبذها واحتقارها من ملازمات المجتمع المتخلّف مؤسسياً. وتتضّح تلك الجدلية كلّما عُدنا إلى الوراء، وراقبنا أي مجتمع قبل تطوّر علاقاته الإنتاجية وتوجّهه نحو علاقات السوق الرأسمالية. فكلَّما عُدنا إلى الوراء في النشأة والتكوين، كلَّما اتضح الطابع الذكوري للمجتمع، تلك الذكورية التي تتم ـ بالتأكيد ـ على حساب المرأة ودورها وكرامتها الإنسانية.

ولا يتأكد لنا مثل ذلك الاستنتاج في الرواية الأردنية التي اتخذت من مجتمع البادية ـ كمجتمع ذكوري فروسي ـ مكاناً لها وحسب، بل نلاحظ ذلك أيضاً في مجتمعات أخرى متقاربة من حيث

مستواها الحضاري، وخارج المجتمع البدوي الأردني.

فرواية "براري الحُمَّى" لإبراهيم نصر الله، تسجّل هي الأخرى مثل تلك الانتهاكات الإنسانية بحق المرأة في المجتمع السعودي، وتأتي الصورة مشابهة بحكم التقارب في التكوين الاجتماعي مع مجتمع البادية الأردنية!. وليست حالة العمّة (جرادة) الزوجة المتقدمة في السن سوى حالة مشابهة للمرأة في المجتمع البدوي الأردني، إن لم تكن أكثر مأساوية!. فقد قام زوجها بترحيلها وتشريدها من بيتها ونقل زوجته الشابة لتحلّ مكانها، لأن المعلم الأردني سكن بالقرب من بيت زوجته الشابة!... وحرصاً على شرفها، تمَّت عملية النقل والتشريد للعجوز، لكي تسكن مكان الزوجة الشابة بالقرب من المعلم الأردني!. إذ لا خوف عليها من الشاب بحكم تقدّم سنّها.

أما في رواية جمال ناجي "الطريق إلى بلحارث" التي اتّخذت من الأراضي السعودية مكاناً لها هي الأخرى، فقد رأينا الصورة نفسها تتكرّر مجدّداً! فالجميع يطمعون في الوصول إلى (ظفرة) الراعية والراقصة السوداء، صاحبة الجسد الناريّ، ولا يرون فيها أكثر من ذلك!. إنها جسد حارّ لا أكثر وكلّهم يطمعون فيها... ولكنها في الحسبة الاجتماعية لا تعدو أكثر من عبدة سوداء!. هكذا تأتي صورتها مطابقة لأختها في التكوين الأردني المبكّر.

أما زوجة علي المعلم الوافد، فتفقد هي الأخرى كرامتها وكيانها الإنساني في الحاضنة الاجتماعية إيّاها، برغم ما تتمتّع به من ثقافة وتعليم. فالمجتمع الذكوري يطغى على كل شيء.

فإذا تتبعنا نماذج النساء الأخريات في رواية (ناجي)، رأينا الأمر مختلفاً تماماً بحكم اختلاف المكان ومستوى تطوّر علاقاته الاجتماعية، وعثرنا على (ناديا) حلم البطل الذي تركه وراءه في عمّان ودخل مغامرة الغربة في بلاد النفط من أجلها. كما عثرنا أيضاً على الأم الصابرة المكافحة التي قضت شبابها وراء ماكنة الخياطة، لكي تؤمن المتطلبات اللازمة لتعليم أبنائها... وهكذا يتبدى أثر الحاضنة الاجتماعية وطبيعتها على المرأة وحقوقها ودورها الاجتماعي، حيث يتقلّص ذلك الدور إلى حدٍ يتقارب فيه وضعها مع وضع المرأة في مجتمع الجواري كلّما كانت العلاقات الإنتاجية في المجتمع أكثر تخلّفاً...

—— '' ——

***والطريف في الأمر، إن المجتمع المتخلّف يستمد المسوغات الشرعية لصياغة موقفه الرجعي من المرأة، من خلال موروثه السفلي بالمفهوم المطلق، وقد يكون ذلك الموروث عُرفاً اجتماعياً، أو قيماً متوارثة، أو منظومة عَقَدية(7).***

—— '' ——

وتكشف الأعمال الروائية التي ترصد مرحلة الانتقال من التكوين البدوي المعتمد على التنقّل إلى التكوين الريفي المعتمد على الاستقرار مثل تلك الحقائق التي توصلنا إليها فيما يتعلّق بقضية المرأة.

ففي روايتها "شجرة الفهود" تلاحق سميحة خريس تطوّرات مجتمع الرواية، مذ كان هضبة خاوية جرداء، إلى أن تحوّل إلى مستوطنة زراعية معمورة بالسكن والحياة والفهود الصغار والكبار من أبناء الفهد الأكبر.

وتعكس رواية (خريس) صورتين للمرأة: الأولى، صورة المرأة في المجتمع الريفي الزراعي المتخلّص للتوّ من الطابع البدوي المعتمد بعملية الإنتاج، وما يلزمها من أعمال في الأرض والدفاع عنها وعن الممتلكات، وصدّ أية مخاطر تهدّد مجتمع الرواية.

وربما كانت صورة المرأة التي رصدتها الرواية الأردنية ـ في الريف الأردني ـ أقل قسوة واضطهاداً من صورتها في البادية. إلا إننا نجد في العديد من الأعمال الروائية الوجهَ الآخر الذي يكشف عن الدور البطولي للمرأة في الريف الأردني، سواء على صعيد ما أُوكل إليها من

مهام إزاء نمط الإنتاج الريفي، أو على صعيد المهمّات المعيشية اليومية والأعباء الاجتماعية.

وعموماً، فإن صورة المرأة في الرواية الأردنية التي اتّخذت من الريف الأردني مكاناً لها، تراوحت بين موقعين ومشهدين: مشهد المرأة المستضعفة المدحورة اجتماعياً وإنسانياً. ومشهد المرأة المكافحة التي تقف في وجه التحديات الموضوعية والذاتية.

وتعكس حالات الزوجات الأربع للفهد الأكبر عند سميحة خريس، صورة المرأة في المجتمع الذكوري في أبشع تشكيلاتها، وأسوأ أشكال استثمارها واستغلالها اللاإنساني.

(غزالة) الزوجة الأولى تتجرّع الغصة تلو الغصة، كلّما أضاف الفهد الأكبر زوجة جديدة... وينتهي شهر العسل بسرعة، بمجرّد خطأ صغير ترتكبه (غزالة)، حين تشتم الأرملة البدوية (تمام) على بئر الماء. فيبادر الفهد بالزواج منها تعويضاً لها عن شتم غزالة. الزوجة الأولى.

ولا يكون التعويض صوناً لكرامتها كامرأة، بل لإرضاء أخوتها الذكور الفرسان، وخشية وقوع مصادمة قبلية، وطمعاً في أن تُنجب المزيد من الأبناء، بعد أن تثبتت صلاحياتها في هذا الاتجاه، وأنجبت لزوجها السابق . شهيد الثورة العربية الكبرى . توأماً من الصبيان.

أما الزوجة الثالثة (ذهب) البدوية الصغيرة، فتضاف إلى مجموعة المقتنيات من الجواري. ولا تتوقف عن الإنجاب هي الأخرى، لتمتلئ الهضبة بالفهود الصغار والكبار.

ولعلّ حالة (نوار) الصغيرة، ابنة المناضل القومي الذي رحل وتركها لليُتْم، هي الأكثر مأساوية بين جميع زوجات الفهد. فقد بكت صبيحة زواجها، وارتمت في حضن أمّها كأي طفلة، لأنها لم تكتشف سرّ عملية الزواج إلا في تلك الليلة.

—— ،، ——

***هذه هي الصورة الأولى للمرأة في المرحلة الأولى من مراحل تَشَكُّل مجتمع الرواية.***

—— ،، ——

أما الصورة الثانية، فهي على النقيض تماماً من الصورة الأولى. إذ يختلف المكان، وتختلف الحاضنة الاجتماعية. فنرى زوجة (عدنان) الباشا في (السلط)، حاضرة الأردن الأولى حتّى الأربعينات، ترتدي ألبسة الفرسان، وتمتطي الخيول، وتتفقّد المزارع، وتعزف على العود في (شِق) النساء، والرجال يستمعون!. وتلك صورة معكوسة تماماً لما رأيناه عند غالب هلسا في "زنوج وبدو وفلاحون". حيث شاعر الربابة يبوح بآلام الإنسان في مجلس الرجال، والنساء يسترقنَ السمع في (المُحَرَم)، ويردّدن اللحن بشفاه مطبقة، وبكآبة النساء في وطن الذكور الفرسان.

ولقد ظلّت صورة المرأة في الهضبة على ما هي عليه من المأساوية والابتذال، إلى أن حدثت الصدمة الحضارية لذلك التكوين الاجتماعي المتخلّف، وأطلّت الهضبة على الشام والسلط، وعاد ليث من دمشق بأفكاره الحزبية التحرّرية، يطرح تعريب جيش بلاده، وفك التبعية للغرب، وتحرير المرأة. كما عاد الفهد الأكبر من رحلة السلط، ليدخل مجتمع الهضبة في حياة جديدة وصراع جديد ذي طابع اجتماعي، ينعكس مباشرة على وضع المرأة وحقّها الإنساني.

هذه حال المرأة في الريف الخارج حديثاً من عباءة البادية.

أما في الريف المستقّر. والذي استكمل تقاليده الاجتماعية بسبب عوامل الزمن، فتأخذ حالة المرأة أكثر من صيغة. وتختلف بين ريف الجنوب وريف الشمال أحياناً، بحكم قرب الشمال من حاضرة الشام . على الأرجح . وتوفر الموارد الطبيعية التي تساعد على الاستقرار، وتطوّر الزراعة في الريف، بما تقتضيه المساهمة اليومية للنساء في عملية الإنتاج، الأمر الذي يسهل وضعها في موقع اجتماعي أقل قسوة...

ويمكننا التأكد من صحة ذلك الاستنتاج، إذا ما توقفنا عند عدد من الأعمال الروائية الأردنية التي أنجزها كتّاب جنوبيون، واتخذت أعمالهم الروائية من الريف الجنوبي مكاناً لها، وسيكون لنا مع هذا الموضوع وقفةٌ أخرى...

***

**هوامش الدراسة ومصادرها:**

*(1) راجع كتاب سمير قطامي: (الحركة الأدبية في شرق الأردن منذ عام 1921 حتّى عام 1967)، وزارة الثقافة والشباب، عمّان، 1981.*

*(2) راجع: (النزوع الواقعي الانتقائي في الرواية الجزائرية)، واسيني الأعرج، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1985. وكتاب (الأدب والتغيّير الاجتماعي في سورية)، عبد الله أبو هيف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990.*

*(3) راجع: عبد القادر الشيخلي: (غوركي والمرأة)، دار ابن رشد، عمّان 1984.*

*(4) راجع: (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي)، حسين مروّه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1986.*

*(5) راجع: "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي"، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.*

*(6) راجع: كاروز، جون "في الرواية الأخلاقية".*

*(7) أنظر: لوكاش، جورج: "دراسات في الواقعية الأوروبية"، ترجمة أمير اسكندر، مراجعة د. عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1972.*

■■■

# القصة والحكاية
## في متاهة النقد

**عبد الكريم المقداد- سورية**

***هل يتساوى القص بالحكي، وهل يترادفان، أم أن أحدهما أكبر بحيث يتفرع عنه الآخر، وأيهما الأشمل القص أم الحكي، وماذا عن المتن الحكائي والمبنى الحكائي، هل يتطابقان مع القصة والخطاب على التوالي، وإذا كان ذلك كذلك فلم تعدد المصطلحات وخلط الأوراق وتحفيز التشويش؟!.***

للوهلة الأولى، يتبادر إلى الذهن أن الأمر بات محسوماً، فالحكاية ليست أكثر من عنصر من عناصر القصة، ذلك أن الحكاية وجدت عند كل الشعوب ومنذ آلاف السنين، أمّا القصة فليست إلا مصطلحاً محدود الدلالة لم يطرح عربياً إلا في بداية القرن العشرين، بمعنى أن الحكاية ما هي إلا مجموعة من الأحداث الخطية المتسلسلة كانت تروى شفاهاً، أو كتابة، بقصد الوعظ أو التعليم أو الحكمة أو إظهار البطولة والفروسية، أمّا القصة فهي مجموعة من التقنيات الفنية الكتابية التي يتم من خلالها تسخير عدد من العناصر، ومن ضمنها الحكاية، للوصول إلى رؤية أو هدف الكاتب، وهي هنا أبعد ما تكون عن الوعظ والإرشاد والحكمة.

بعضنا لم يع الفوارق بين الحكاية والقصة، ولم يقتنع بأن القصة بمفهومها الحالي لم تعرف لدينا إلا مطلع القرن العشرين، بل هي لم تعرف أصلاً في الغرب إلا في القرن التاسع عشر، فعلى الرغم (من الإحالات الأكاديمية إلى بوكاشيو وعصر النهضة عموماً في موضوع ظهور ونشوء القصة القصيرة فإن هذا الفن كنوع أدبي خاص، متميز عن غيره إنما وجد . واقعياً . في القرن التاسع عشر وبدأ من الكتاب الثلاثة الأوائل للقصة القصيرة وهم:

—— "" ——

***الكاتب الأميركي ادجار آلان بو . 1809 . 1848***
***الكاتب الفرنسي جي دي موباسان . 1850 . 1893***
***الكاتب الروسي انطون تشيكوف . 1860. 1904***

—— "" ——

بل إن مصطلح القصة . كمصطلح محدد الدلالة . لم يطرح بدوره إلا حديثاً في أوائل القرن العشرين، وربما كان الكاتب الأمريكي هنري جيمس هو أول من استعمله)(1).

الخلط في المفاهيم جعل البعض يتوسل

تراثنا الأدبي، ويلوي أعنته ليدحض عنا (تهمة) استيراد الفن القصصي من الغرب، ويؤكد أن القصة موجودة في تراثنا الأدبي منذ آلاف السنين، ومن هذا المنطلق ذهب بعضهم إلى أن (القصة في الأدب العربي القديم بدأت منذ العصر الجاهلي في قصص قصيرة، ترويها مصادر الأدب العربي كالأمالي والأغاني والفرج بعد الشدة ونشوار المحاضرة وغيرها، وكان طابع القصة العربية في أغلب الأمر أخلاقياً، ثمّ تطورت القصة العربية إلى قصص المقامات وقصص ألف ليلة ورسالة الغفران والتوابع والزوابع وقصة حي بن يقظان لابن طفيل الفيلسوف الأندلسي المشهور ولتفصيل ذلك نقول:

—— " ——

***كان للعرب قصص وأساطير وأسحار تعبر عن حياتهم تعبيراً صادقاً منذ العصر الجاهلي، وفي الجاهلية كان النضر بن الحارث يقص قصص الفرس وأساطيرهم وكذلك أبو زيد الطائي وهو من الشعراء المخضرمين... يزور بلاد الفرس ويلم بسيرهم ويقص قصصهم وأساطيرهم، وقص الأعشى في شعره كثيراً من قصص الفرس والعرب، وكذلك عدي بن زيد كما كان أمية بن أبي الصلت يقص قصص التوراة والإنجيل..)(2).***

—— " ——

من الواضح جداً أن ما يعنيه الكاتب في الفقرة السابقة ب (القصة) ما هو إلا الحكاية، فليس في الأمالي والأغاني إلا حكايا سيقت لتدعيم ما كان يذهب إليه القالي والأصفهاني، وليس ما ورد في أشعار الأعشى وأمية بن أبي الصلت سوى حكايا منجزة لبست لبوس الشعر، فالأعشى حين يذكر حكاية السموأل إنما يشير إلى حكاية معروفة ولا يؤلف قصة:

**كن كالسموأل إذ طاف الهمام به**

**في جحفل كزهاء الليل جرار**

**بالأبلق الفرد من تيماء منزله**

**حصن حصين وجار غير غدار**

**إذ سامه خطتي خسف فقال له**

**اعرض عليّ كذا أسمعهما حار**

**فقال غدر وثكل أنت بينهما**

**فاختر وما فيهما حظ لمختار**

**فشك غير طويل ثمّ قال له**

**اقتل أسيرك إني مانع جاري**

الأعشى هنا ينقل حكاية واقعية منجزة، ومعروفة سلفاً لمن سمع القصيدة في حينه، لذلك فهي خلو من الصراع الدرامي والإدهاش، وليس في الأحداث تخييل ولا إيهام فني بالتالي، فأين هذه الحكاية من فنيات القصة؟!

وعلى أي حال فالعدد الأكبر من نقادنا يدحض تسمية الحكايا في تراثنا الأدبي بالقصص ذلك أن (القصة القصيرة في وطننا العربي حديثة العهد نسبياً، وأن وجد بعض الدارسين الذين يعتبرونها تطوراً جديداً لأدب المقامات العربي، فإن الدارس لفن القصة القصيرة لا يلمح هذا التواصل في البنية بين أدب المقامات العربي وبين القصة القصيرة(3).

وهذا ما يؤكده الناقد الدكتور عدنان عبد الله إذ يشير إلى أن الفن القصصي نشأ (في الغرب في القرن الثامن عشر، وهو حديث النشأة إذا ما قورن بالفنون الأدبية العريقة كالشعر والمسرح. وهنا لا بد من التمييز بين الفن القصصي والحكاية. فالحكاية وجدت في الشرق والغرب منذ آلاف السنين..)(4).

ويفصّل الناقد عبد الله إبراهيم أكثر فيقول: (يمكن التأكيد أن القصة القصيرة والرواية، نوعان أدبيان؛ خاصان ومتميزان، وهما يختلفان عن الحكاية، لكنهما لا يتقاطعان مع عناصر تكونها وبنيتها، وإذا كانت الحكاية تقوم على ما هو خارق من الواقع المتخيل، فإن فنون القص الحديثة، نهضت أساساً على إعادة تنظيم هيكل الحكاية، وتكوين عالم ذي مستويات متعددة، لا تؤلف الحكاية فيه إلا عنصراً إذ تنافسه عناصر أخرى عديدة..)(5).

وعموماً، فالنقاد العرب القدامى لم يأتوا على ذكر القصة أساساً، ذلك أنهم ميزوا في الأدب بين شعر ونثر، وصنفوا الشعر إلى أغراض حسب مضامينه كالغزل والرثاء والهجاء والمدح.. إلخ، في حين جعلوا للنثر أبواباً كالخطابة والرسالة والمقامة وأدب الرحلات، بمعنى أنه لم يكن لديهم شيء اسمه القصة، بل كانوا يستعملون لفظ القصة للدلالة على الحكاية وليس كمصطلح فني، ومن ذلك قول ابن طباطبا العلوي في عيار الشعر: (على الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعره دبره تدبيراً يسلس له معه القول. ويطرد فيه المعنى. فيبني شعره على وزن يحتمل أن يخشى بما يحتاج إلى اقتصاصه، بزيادة من كلام يخلط به، أو تقصّ يحذف منه).

وحتى في معاجمنا نرى أن القصة تساوي الحكاية، ففي المنجد في اللغة والأعلام نقرأ: قص عليه الخبر: حدثه به، وقص الحديث: رواه، والقاص من يأتي بالقصة/ الخطيب، القصة جمعها قصص، والأقصوصة جمعها أقاصيص: الحديث /الأمر الحادث /الشأن/ الأحدوثة، والقصاص: الذي يقرأ القصص في مجتمعات الناس ليأخذ الجباية منهم.

—— ،، ——

***والأدهى من ذلك أننا لو رجعنا إلى قاموس المورد (إنكليزي ـ عربي) لوجدناه يترجم كلمة (Story) ب قصة، وحكاية، ورواية أيضاً!.***

—— ،، ——

لكن لماذا العجب وقد أرسى القرآن الكريم هذا المعنى بكل جلاء إذ قال تعالى في سورة النمل: ﴿فجاءته إحداهما تمشي على استحياء قالت إن أبي يدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا فلما جاءه وقص عليه القصص قال لا تخف نجوت من القوم الظالمين﴾. الآية 25.

وكقوله تعالى في سورة يوسف: ﴿نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين﴾ الآية 3، و﴿قال يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيداً إن الشيطان للإنسان عدو مبين﴾ الآية 5.

بمعنى آخر، إن القصة في تراثنا الأدبي لم تكن تعني إلا الحكاية، وقد تجذر هذا المفهوم في لا وعينا الجمعي فما عدنا نقيم كبير فرق بينهما، في حين أن القصة كمصطلح غربي حديث يختلف تمام الاختلاف عن الحكاية، وهذا ما يدخلنا إلى إشكالية الترجمة وضرورة أن نعي خصوصية السياقات الثقافية الغربية، مع الإدراك الواعي لخصوصية سياقات ثقافتنا العربية، وهذا ما يحتاج بحثاً آخر لسنا بصدده الآن.

غير أن محاولات الانتصار للتراث الأدبي العربي، من خلال الإصرار على احتوائه صوراً من فنون القصة والرواية ـ حسب المفهوم الغربي ـ ظلت تلح على العديد من الكتاب المعروفين، فقد أصر الروائي جمال الغيطاني على أن المسألة ليست أكثر من مسألة شكل، ذلك أن الشكل الروائي ـ حسب قوله ـ شكل حديث في العالم العربي فنحن نؤرخ لميلاد الرواية ب (زينب) لهيكل. فإذا كان البعض يحاول أن يوجد لها نوعاً من الأصالة، نراه يرجع بها إلى علي باشا مبارك

مـثلاً فـي (وقـائع علـم الـدين) أو إلـى بعـض معاصريه، لكن أنا أقول إن هذا الكلام ينطبق علـى الروايـة ذات الشـكل المسـتند إلـى التـراث الأوروبي في الرواية.

—— ،، ——

***ولكن لا يوجد شكل واحد للرواية على الإطلاق. ولا يوجد قانون. لا يوجد شكل ثابت. الرواية موجودة في التراث العربي القديم.***

—— ،، ——

وفـي مقابـل ذلـك جـاء رد جـورج طرابيشـي البـاتر علـى الغيطـاني: (لا روايـة فـي التـراث العربـي. العرب أمـة عبقريـة فـي تسمية الأشـياء بأسـمائها. لـو وجـدت روايـة لقـالوا روايـة. كيـف نسمي المقامة رواية وهم سموها مقامة؟ لقد أوجدوا أربعة وعشرين اسماً للزحافات ولم يتركوا شيئاً في الأدب إلا سـموه، فكيـف لـم يسـموا الروايـة رواية؟(6).

أقـول، بعيـداً عـن هـذا وذاك فالخلاصـة واحدة، وهي أن الحكاية شيء، والقصة بمفهومها الفني الغربي شيء آخر، وقد أدرك رهط كبير من أدبائنا ذلك فأبعدوا أعمالاً فنية رائعة، ومنهم من أفصح عن هذا الإدراك وأكده، كالقاص والروائي وليـد إخلاصـي إذ يقـول: (إن عالمنـا العربـي المنفـتح علـى الماضـي بقـوة، المنغلـق علـى المسـتقبل بشـكل مبنـي، إنمـا هـو مخـزن هائـل للحكايـات الشـفهية سـواء القديمـة أو الجديـدة، بالإضـافة إلـى أحـداث يوميـة مـن سياسـية واجتماعية، فردية وجماعية، معقولة وغير معقولة، من تلك التي تعطي أي كاتب قادر على صناعة "القص" قدرة لا حدود لها من إحالة الواقع إلى خيال أو الخيال إلى واقع). (7)

لكن، ورغم كل ذلك، نجد عدداً غير قليل من الكتاب ما زال يدبج الحكايات ويضمها في كتب على اعتبار أنها مجموعات قصصية (فمعظم قصص منى الشافعي التي بدأت تجربتها في التسعينات تتشكل من مجموعة من الخواطر، وخصوصاً في مجموعتها الأولى "النخلة ورائحة الهيل" التي ترسم فيها للكويتيين صوراً ليست لهم، وليست لغيرهم أيضاً، صوراً يبدو فيها الرجال الذين يـديرون دفـة الحيـاة والسياسـة والاقتصـادية فـي الكويت، مجرد فتيان عاجزين عن اجتياز مرحلة المراهقة... ونجد أيضاً في مجموعة "وجهها وطن" لفاطمة يوسف العلي قصصاً لم تستطع أن تتجاوز مفهوم الخاطرة التي اقتصرت على إطلاق بعض التأملات..)(8).

## اتساع المتاهة

إلا أن المتاهة سرعان ما تتسع أكثر حين الوقـوف عنـد مخرجـات النقـد الأدبـي الغربـي الحديث، خصوصـاً فـي مجال السرديات، إذ أن هـذه المخرجـات خلطـت الحابـل بالنابـل وزادت الطين بلة، ورجعت بإشكالية الحكاية والقصة إلى نقطـة البدايـة، ذلـك أنهـا افترعـت مصـطلحات جديدة، تغاير ما نعرف من مصطلحات، وتتطابق معها في الآن ذاته! فما عاد مصطلح القصة يدل علـى الخلطـة الفنيـة التـي نعـرف، بـل، وعلـى النقيض مـن ذلـك، صـار يتطـابق مـع مصـطلح الحكاية!.

بعض النقاد أخذوا يتحدثون عن (الحكي)، اعتماداً على مناهج نقد أجنبية، كشيء شمولي يشمل الحكايـة والقصـة معـاً، وذلـك مـن خـلال تمييزات وتقسيمات استنبطت من الحكي، واطلعت لنـا مـا سـمي بـالمتن الحكـاني، ويعنـي مجمـوع الأحداث التي يسوقها لنا العمل الأدبي، والمبنى الحكاني، الذي يعني التقنية الناظمة لظهور هذه الأحداث في العمل.

الأمر لم يقف عند هذا الحد، بل توسعت المصطلحات العازفة على هذه النغمة، فوسعت معهـا دائـرة المتاهـة أكثـر، إذ ذهـب تزفيتيـان

تودوروف إلى تقسيم الحكي إلى قصة وخطاب: (إن القصة تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها. وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو بذاك، أمّا الخطاب فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وبحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي. وفي إطار العلاقة بينهما لبست الأحداث المحكية التي تهمنا "القصة" ولكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث "الخطاب")، و(كل حكي يتم من خلال مكونين مركزيين: القصة والخطاب، إن القصة هي المادة الحكائية والخطاب هو طريقة الحكي...)(9).

*لو تأملنا جيداً في الفقرتين الأخيرتين لوجدنا أن (المبنى الحكائي) هو نفسه ما يسمى الخطاب، ولوقفنا على استنتاج خطير وهو أن القصة تتساوى وتتطابق مع الحكاية! فكيف حدث هذا؟، وهل الأمر مجرد سوء في الترجمة؟ أم أن المفاهيم الغربية تختلف عن مفاهيمنا نحن!.*

## الوجه الآخر

كلامنا السابق لم يأت إلا تأسيساً على نظريات السرد الأجنبية، والقصة والرواية اللتين أنتجنا أخذنا أشكالهما وآليات تخصيبهما من الغرب، وبناء على اجتيازهما مقاييس تحكيمهم أدخلناهما نطاق التجنيس، واستناداً إلى تلك المعايير فضلنا القول بأن تراثنا الأدبي لم يعرف فنون القصة والرواية، وإن عهدنا بهما لم يتجاوز بدايات القرن العشرين.

لكن، ما دام الغربيون أنفسهم يؤكدون عدم وجود أشكال ثابتة ومحددة للقصة والرواية، وأن لهما وجوهاً لا نهائية كلانهائية أشكال الحياة، حبلاوان وإن بكل الاحتمالات والممكنات كالحياة ذاتها، وأنهما ما زالا ماضيين في فلك التجريب والتطور، فما الذي يمنع أن نسمي المقامة بقصة ورسالة الغفران برواية، على اعتبار أنهما شكلان من الأشكال اللانهائية للقصة والرواية؟!.

ثمّ، ما دام النقد يأتي تالياً للنص الإبداعي بحيث يؤطر مرجعياته وفنياته، ويدخله بناء على ذلك في خانة التجنيس، فقد اجتهد النقاد الغربيون فأطروا جماليات الإبداعات السردية المستحدثة عندهم، وأدخلوها في خانتي القصة والرواية، لكنهم ما زالوا كلما صادفوا أشكالاً تحديثية للقصة والرواية يلاحقونها بالدراسة والتنظير، فيوسعوا من مفاهيم جنسي القصة والرواية، وظني أنه لو كانت المقامة ورسالة الغفران والحيوان، مثلاً، من التراث الأدبي الغربي لوجدوا لها تخريجات للانضواء في فلكي القصة والرواية.

رب قائل يقول: ما من داع أبداً للإصرار على أن في تراثنا الأدبي قصة أو رواية، ويكفينا أن المقامات والأغاني ورسالة الغفران وغيرها أعمال رائعة نستمتع بها، صنفت على أنها قصة أو رواية أو لم تصنف، وهذا عين العقل والصواب فعلاً.

يتبقى، قبل إقفال هذه الدراسة، أن أشير إلى ضرورة إيجاد طريقة أو آلية أو اصطلاح يخلصنا من الاشتباك الواقع بين مصطلح القصة، كما تبنته الدراسات النقدية الغربية، ومفهوم القصة كما اعتدنا عليه وتجذر في لا وعينا الجمعي منذ آلاف السنين، ذلك أن الدراسات السردية العربية، رغم شحها مقارنة بالإنتاج القصصي والروائي العربي الكبير، قامت وما زالت على المفاهيم النقدية الغربية، التي تمخضت عن سياقات تاريخية ومجتمعية خاصة تختلف عمّا حف ويحف بمجتمعنا العربي من خصوصيات، وعدم التبصر بتلك السياقات هو ما أدى إلى اضطراب

المفاهيم والرؤى والمعايير، وأحدث خلخلة في العقول لا بد من تصويبها.

***

## هوامش الدراسة ومصادرها:


1 . محمد كامل الخطيب . السهم والدائرة . ص 35 + 36.

2 . عبده ماطر فضل . مجلة الثقافة اليمنية . يناير/فبراير 2000 . ص 20.

3 . عبد الله رضوان . البنى السردية (1) . ص 536.

4 . د. عدنان عبد الله . النقد التحليلي التطبيقي . ص 65.

5 . عبد الله إبراهيم . المتخيل السردي . ص 17 + 18.

6 . الإبداع الروائي اليوم (أعمال الروائيين العرب والفرنسيين 1988). ص 95، 96، 107.

7 . ملتقى الروائيين العرب الأول . ص 26.

8 . د. صلاح صالح . مشارق الحكي . ص 110.

9 . سعيد يقطين . تحليل الخطاب الروائي . ص 30.


■■■

# الخطاب النقدي
## بين الشكل الأدبي والرؤية المنهجية

**أ.د.محمد صابر عبيد- العراق**

### مدخل:

***خضع الخطاب النقدي في مفهومه المنهجي الحديث لجملة تحولات صاغت إشكاليته على نحو معقد ومتنوع وخصب في آن واحد، وراحت المدونة النقدية العربية الحديثة تقترح إسهاماتها في هذا المجال بحثاً عن مجال حيوي تؤكد فيه فاعليتها وتشكل أنموذجاً لخطابها النقدي.***

ولم يتوقف كرنفال الإسهام في هذا الحقل الملتبس والشائك عند حدود المفكرين والنقاد والمشتغلين في الحقل النقدي باشتراطاته المنهجية والنوعية التخصصية المعروفة، بل امتد الإسهام إلى حدود المبدعين أنفسهم . شعراء وسراداً . عكسوا وعيهم النقدي الإشكالي انطلاقاً من الشكل الإبداعي وصولاً إلى الرؤية المنهجية.

وفي سبيل محاولة الكشف عن أنماط الخطاب النقدي في تشكيله لرؤياته المنهجية انطلاقاً من مثابة الشكل الأدبي، اجتهدت هذه القراءة في التدخل النوعي النقدي في ثلاث مدونات نقدية تشتغل في هذا الإطار، الأولى لناقد والثانية لشاعر والثالثة لسارد (قاص وروائي)، رغبة في استظهار شكل الخطاب النقدي في كل مدونة، ودرجة إسهامها وفاعليتها في تنشيط الرؤية المنهجية استناداً إلى تنوع الأسس والمنطلقات، بدلالة وعي حداثي عام ينطوي على رغبة في التنظير تتدرج في فضاء رؤيوي يتفرع إلى خطابات مختلفة.

### 1 ـ الناقد وفتنة المنهج:

دخل الخطاب النقدي عصراً جديداً من التمثل المنهجي والدعم المعرفي على مستويي التنظير والتطبيق، وأصبح بذلك خاضعاً لفروض علمية ترتفع بالعمل النقدي إلى مصاف أهم أشكال المعرفة الحديثة، ونحن بطبيعة الحال لا نصل إلى هذه الفروض ((من الواقع الخارجي، ولا نحصل عليه بالإدراك الحسي Perception- Sense، ولكننا نصل إليه بوساطة العقل. إن الفروض كما يقول كريجتون وسمارت ليست إلا

نتاج خلق الخيال Creation of Imagination، أو نتاج بصيرة خياليةImaginative insight )).(1).

—— ،، ——

***وينهض التوصل بالفروض على حساسية الملاحظة ودقتها، و((لا يستطيع أحد أن يكون ملاحظاً جيداً، إلا إذا كان منظِّراً The orizer ممتازاً))(2) حسب داروين.***

—— ،، ——

وعلى الرغم من خطورة التنظير بوصفه دالاً على سعة الأفق وعمق الرؤية، فضلاً عما يكرسه من تقاليد حاسمة في توجهات النظرية النقدية وسبل أنشطتها، إلا أن النقد لا يحيا إلا في التطبيق، إذ ((إن المعضلة التي تواجه الناقد في العمق، هي إرساء منطلقات واضحة توجّه خطاه، وتسعفه على تحديد منهجيته، لكن ذلك لا يمكن أن يتم بوساطة الانتقاء أو التفكير النظري لتخيّر ((أصلح)) المناهج.

إن الممارسة بجوانبها النظرية والعملية تعتبر حجر الزاوية في تشييد منهجية الناقد، ولكنها لتكون مثمرة يتحتم أن تسعى إلى تحديد موقف، أو تصفية الحساب مع التراث النقدي السابق والمعاصر))(3)، والانتقال بعد ذلك إلى تأسيس لغته الخاصة وفضائه الخاص، على النحو الذي تشتغل فيه كل فنون الأدب الأخرى، لأن ((النقد في توصيف معرفي أهم، هو خطاب في الأدب لا يتوقف عن إنتاج وإبداع مقولاته، ويبادل علائق التوصيل في الحقل والحقول التي ينصرف إليها، إنه في هذه الحالة ليس تكملة، عدا أنه ليس سلطاناً على النص، ولا تعليقات موازية، إنه يتحول إلى كتابة أخرى في الكتابة، فتتعدد حيازاته ويصبح محكوماً بقوانين الخاص(الشكل) قبل أن يصل إلى العام (المضمون)، ثم ليبلور عام الخاص وخاص العام))(4).

ولعل معاينة الخطاب النقدي معاينة تاريخية، تفضي إلى تلمس مراحل كثيرة تطورت من خلالها بنية هذا الخطاب، إذ اكتسب فضاءه المنهجي المتميز بعد كفاح شاق، وكانت الانطباعية، أو ما يسميها محمد مندور التأثرية ((مرحلة أولى وجوهرية في النقد الأدبي أو الفني، وإنما أسرف التأثريون عندما ظنوا أن تلك التأثرية يمكن أن تصبح منهجاً نقدياً مكتفياً بذاته ويمكن الوقوف عنده، فقراء مثل هذا الناقد لا يستطيعون الإفادة من نقده ما ظل ذاتياً خالصاً))(5)، إلا أن الكثير من النقاد الانطباعيين ومنهم عبد الجبار عباس، يسعون كلما وجدوا ذلك ضرورياً ومناسباً للدفاع عن منهجهم الانطباعي، عبر صياغة منطلقات أخرى للذاتية أو الذوقية أو الانطباعية أو التأثرية، وكل ما يمكن أن يتدخل في حدود هذا الفضاء المصطلحي الخاص.

## الشخصية الناقدة : رؤية ذاتية:

يمنح المنهج الانطباعي فرصة كبيرة لشخصية ناقده، كي تتمظهر تمظهراً شخصانياً يتيح لها الانصراف إلى تشكيل رؤية ذاتية، تؤسّس مداخلها ومخارجها ومقترحاتها من خلال القيمة الجوهرية لهذه الرؤية، وقدرتها على رفد العقل النقدي بطاقات تحليل وتأويل وكشف، تعبّر عن خصوصية الشخصية وحساسيتها.

يحاول الناقد الانطباعي استغلال مساحات معينة لمحاورة الذات بضمير المخاطب، بعد أن ينفصل عنها انفصالاً رمزياً، يكفل له إمكانية التفاعل معها، والانفعال بها، على النحو الذي يعبر عن مدى خطورتها في الإسهام النقدي داخل محور المنهج وخارجه أيضاً، ولعل أمثل هذه المساحات هي مقدمات الكتب التي تضم عادة مجموعة من دراسات الناقد ومقالاته.

ففي المقدمة التي أسماها عبد الجبار عباس ((شوط آخر))، وافتتح بها كتابه ((مرايا جديدة))،

يفتـرض ((الجـدة)) بوصـفها مبـرراً للاسـتمرار والتواصـل ((هـا أنـت تعتزم أن تبدأ شوطاً آخر، ينبغي أن يكون جديداً))(6) ويؤكد خطورة المهمة التي ينهض بها ((للحرف عندك منزلة، ولـلأدب قداسة))(7).

ثم يذهب نحو تكريس شخصيته الناقدة عبر تقـويم ثقـافي يـدعم مـا يـراه حضـوراً متميـزاً فـي المشـهد الثقـافي بوسـاطة مـا يسـميه ((إضـافة))، بالرغم مما تنطوي عليه هذه التسمية في مجازفة وخطورة((لـك أن تفتخـر... ففـي ظـل كـالح مـن حرمـان كـان يفـتح بـالروح، وعتمـة حيـاة ثقافيـة بائسـة، واهتـزاز مقـاييس القـيم والأخـلاق.. كـان الحب سبيلك إلى التذوق والفهم، والحماس زادك فـي الاكتشـاف والمعرفـة، والصـدق رائـدك فـي الإبداع والتقييم... حتى إذا كتبت شيئاً بـأن يعد في أدب بلادك إضافة، فاجأك أن تعد ناقداً وأن يظفـر هـذا الـذي كتبـت بصـدى مـن إعجـاب وثناء...))(8).

—— " ——

***وينـدفع أكثر صوب الحلم كي يتلمس صورة الشخصية الناقدة المتمناة، وهي تتقدم كثيراً على صورتها الحالية وتشعرها بشيء من المحدودية والعجز((وحين تمنى أستاذك لو توافرت لك بعثة تقربك من الينابيع نزّ في صدرك الجرح القديم... فما زال الخجل من ضآلة معرفتك مثبطاً وأنت تريده أن يبقى دافعاً))(9).***

—— " ——

وتعود الرؤية الذاتية لتستقر في ضوء معاينة للسبل والمنهج والفكر، وسعي إلى تطوير آليات العمل وتوسيع آفاقه ((ها أنت تحتشد لشوط آخر هيأت لك فيه صحافة الثورة زاوية ومنبراً، ويملؤك سـعادة ورهبـة أن النقـد الصـحفي اليـوم غيـره بـالأمس، فـلا ارتجـال ولا مهـاترة، بـل مسـؤولية ثقافيـة تلزمـك بمزيـد مـن الـتعلم والاسـتجابة والدقـة والطموح(10).

إن الذاتية بؤرة مركزية مشعة تحظى بأهمية كبيـرة فـي المنبـر الانطبـاعي، وتشـتغل فـي أكثـر حقولـه خصوبة، كما إنها في الوقت ذاته مصدر الوقـوع فـي المزالـق المنهجيـة، والانحرافـات التـي تجمل منه موضع نقد، تدفع البعض إلى تقرير أن صلاحية النظرية قد انتهت.

## الانطباعية: توصيف المنهج

إن الوعي المنهجي الذي كان يتميز به عبد الجبار عباس . لاسيما في مرحلته النقدية المتطورة ـ لم يكن بعيداً عن حساب التنظير، إذ ما انفك بـين الحـين والآخـر وكلمـا وجـد إلـى ذلـك سـبيلاً، يتفـوه بمقـولات فيهـا جانـب واضـح مـن التنظيـر لحساب منهجـه الانطباعي، سواء من خلال نقده لمتبني المناهج الأخرى . لاسيما الحديثة .، أم عبر طرح مزيد من الأفكار لرفع شأن منهجه وتعزيز قيمتـه العلميـة والإبداعيـة، فقـد كـان يـرى ((مـن مظـاهر فقر نقدنا الحديث إنـه لـم يعرف المنـاهج النقديـة فـي أصـولها معرفـة وثيقـة صـحيحة، ولـم يحسـن الاسـتفادة منهـا، بـل اغتصـب منهـا أجـزاء وأصـداء وراح يثيـر حولهـا وبسـببها المعـارك الأدبية))(11)، في الوقت الذي نجح فيه المنهج الانطباعي في((أن يستقبل مواهب نقاد عديدين لا تشـغلهم الرؤيـة المسـبقة عـن الاسـتجابة الحـرة الصافية للآثار الأدبية)(12).

وهو إذ يبدأ في سلسلة فعاليات آلياته النقدية فـي اسـتقراء النصـوص ((بالإعجـاب أو الحمـاس الهـادئ المتزن، يقود إلـى التوصل لتحديد واضـح للخصـائص الفرديـة التـي تبـرز الأحكـام فتجملهـا منطقيـة ومقنعـة))(13)، وتعد آليـة الوصـف مـن أبرز آليات هذا المنهج، فهو ((بمثابة الدليل إلى صـياغة الاكتشـاف أو التعمـيم أو القـانون، ويـتم إخضاع الانطباع للنص الأدبي بدلاً من إخضاع الـنص لانطباعـات الناقـد، كمـا حـدث لـدى عـدد ممـن أسـاء إلـى الانطباعيـة مـن صـغار

النقاد))(14).

ويجد عبد الجبار عباس أن مايميز الانطباعية عن غيرها من المناهج، تلك النزعة التي يتألق فيها الانفعال بفضاء النص، فهي ((إذ تمجّد الحدس والاستبطان وتزدري ما يقف في سبيلهما، إنما تجسد عظمة الثورة الرومانتيكية في إيمانها بملكات الخيال وقدرته على أن يحقق ما لا يحققه العقل))(15).

ويتحدث بعمق عن ((الموضوعية الأدبية)) و((الاستنطاق الحر للنصوص))، بوصفهما فكرتين ينهض عليهما المنهج الانطباعي في مقاربة النصوص، إلا أن معظم المناهج النقدية الحديثة تستخدم مثل هذه المصطلحات أو ماهو قريب منها في طرح مقارباتها النظرية.

وينقل عبد الجبار عباس باعتزاز واهتمام كبيرين تعريف هنري جيمس للناقد إذ يراه ((الرجل الملتهب الصبور المرن الحماس، يمد بصره في كل اتجاه، يمكن أن يحقق بقوة الشخصية ما لا يحققه نقاد المناهج الذين لا يعرفون منها سوى مسلماتها أو مبادئها الأساسية، وتقصر بهم قدراتهم المتواضعة أو تطبيقاتهم المشوشة أو تسمرهم عند الزاوية الوحيدة للنظر، والتعامل، عن استثمارها في نقد أدبي ذي نتائج مهمة أو مبتكرة.. فليس المنهج في النقد امتيازاً في ذاته، لكنه سبيل إلى رؤية للطريق والحدود تلتقط الصلة العميقة بين الأدب وحساسية العصر،))(16) ويجده خير ممثل له ومعين في صراعه المنهجي، بعد أن طغت فكرة المنهجية في الممارسة النقدية. وأصبحت تهدد من لا يتحصن وراء منهج أو يدين له بالولاء، لكنه يعترف بالمقابل وبإزاء هذا المناخ النقدي الذي يراه مضطرباً، بانحسار أمية منهجه الانطباعي بقوله((في عصرنا الذي تتعدد فيه النظريات الشمولية. وتمتد سطوة الإيديولوجيا إلى كافة حقول المعرفة. ومنها الأدب والفن، لم يعد النقد الانطباعي يلاقي قبولاً واسعاً كالذي تحقق له منذ مطلع القرن الماضي))(17)

—— '' ——

***يتضح من هذا الاختبار للمنطلقات النظرية، التي سعى عبد الجبار عباس إلى اعتمادها أساساً في توصيف منهجه، إنها ملاحظات تخص النشاط الميداني للمنهج أكثر من كونها رؤية تنظيرية، ولعل طبيعة هذا النهج لا تسمح في التحرك خارج هذه الحدود.***

—— '' ——

## الدفاع عن الأنموذج:

تعد قضية الدفاع عن الأنموذج مشروعة، إلى الحد الذي لا يتجاوز فكرة تصفية المناهج المجاورة وتدميرها، وكلما كان الدفاع قائماً على أساس إمكانية التعايش والتعددية وديمقراطية التفكير والتبنّي والتطبيق، فإن القضية تبدو منطقية ومناسبة تماماً لديبلوماسية العصر ومتغيراته الحضارية.

يقول عبد الجبار عباس في مقدمة كتابه ((في النقد القصصي)) وهو كتاب متخصص ((لست أطمع في أكثر من أن يكون هذا الكتاب إسهامة متواضعة في تلمس قواعد النقد القصصي))(18)، ونجد أن تأصيل قواعد في النقد القصصي مما لا يتلاءم ومنطلقات ((الانطباعية)) التي تحتفي كثيراً بهذه القواعد، كما أن الطموح أكبر كثيراً من منجزات الكتاب.

—— '' ——

***وبما أن ((الذاتية)) هي المركز الأساس الذي تخرج منه آليات المنهج الانطباعي، فإنه يدافع عنها ويعرضها بطريقة أكثر ذكاءً وصلاحية للاستخدام النقدي، فـ((هي التي تفسر المجال لأقصى قدر ممكن من التعامل الديمقراطي مع الآثار الأدبية))(19).***

—— '' ——

## 2 ـ الشاعر :
## وعي الحداثة ورغبة التنظير.

حقق الشعراء العراقيون ((الرواد)) أكبر تحول حداثي في القصيدة العربية منتصف هذا القرن، وحظي بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري بأهمية كبرى يستحقونها دون زميلهم شاذل طاقة، حتى عد في نظر النقاد والدارسين ((رائداً منسياً))(20).

وبعودة إلى الأوراق الأولى وجدنا أنه لا يقل شأناً عنهم، لاسيما في قضية الوعي المبكر بالحداثة، إذ إن مقدمته التي كتبها لديوانه ((المساء الأخير)) العام 1950، تدل على ذلك، فهي تنطوي على الكثير من المنطلقات والرؤى والأفكار التي تعبر عن وعي متقدم للحداثة قبل ما يقارب من نصف قرن.

وتسعى هذه القراءة إلى تحليل مقدمة شاذل استناداً إلى مقولات الحداثة الشعرية، مستنيرة بتوصلات نقاد مهمين أكدوا عمق صلة شاذل الحداثية بهذا الأنموذج، وسعيه الدؤوب لتوكيد حداثة وعيه، تلك التي استثمرها أجيال من بعده مشتغلة عليها ومطوّرة لأساليبها ورؤاها.

في السنوات الأخيرة التي انغلق فيها هذا الفجر الجديد للشعرية العربية، إثر ولادة القصيدة العربية ((الحرة)) أو ((قصيدة التفعيلة)) نهاية الأربعينيات، كان شاذل طاقة شاعراً فاعلاً فيها ومتصلاً اتصالاً حميماً بزملائه المجددين من الرواد، متنقلاً بين بغداد ـ موطن حركة الحداثة هذه ـ والموصل ـ مسقط رأسه، وكان المبشر الأول لها في الموصل إذ ((يقول هشام الطعان في حديثه إلى مجلة الإذاعة والتلفزيون في تشرين أول 1975: في عام 1950 عاد شاذل من بغداد مبشراً بالشعر الحر، وألقى محاضرة عنه في الموصل أثارت ضجة، ولكنها فعلت في الشباب فعل السحر، فإذا بنا من غلاة الداعين إلى الشعر الحر...))(21) .

وبما أن قصيدة الرواد كانت في بداياتها لا تعبر عن جوهر هذه الثورة تماماً، انطلق شاذل نحو تحديث البنية الإيقاعية لقصيدة الشعر الحر، إيماناً منه بأنها إحدى السبل المهمة لفرض قناعات جديدة بهذا الأنموذج، وراح يشتغل بوعي متقدم على ذلك فكان ((أول شاعر مجدد ثبّت قوانين عروضية لقصيدة الشعر الحر))(22) تمكنت من خلق شخصية مغايرة لها، وكان ((أول شاعر أقدم بوعي (إذ هو دارس العروض) على تجربة مزج الأبحر في قصيدة واحدة. إن هذه المحاولة الفريدة من نوعها يكون قد طرحها السياب هذا الطرح الحذر عام 1963))(23)، فضلاً عن أننا يجب أن ننوه عنه ((كأول من وضع النمط المزجي في العروض، والذي أدى بعدئذ إلى ((الإيقاعية)) في القصيدة الحديثة التي تطرح القصيدة بكل تفرعاتها كإيقاع واحد))(24).

وبذلك يكون الشاعر التجريبي شاذل طاقة ((أول شاعر استخدم في قصيدته الحرة 1948 ـ 1950 بحراً مركباً، في حين جرب الشعراء بعد عدة سنوات إخضاع القصيدة الحرة لبحر مركب))(25).

وثمة من يذهب إلى أن شاذل طاقة على الصعيد التاريخي ((كتب قصائد حرة منذ عام 1944))(26)، لتصبح مسألة تجاوز شاذل طاقة أو نسيانه في احتفال الريادة أمراً ينطوي على غمط كبير لحقه، على الرغم من أنه وبفعل ظروف معروفة لم يتمكن من تسخير وقت كان شأنه شأن زملائه، لتطوير أنموذجه الحداثي.

### مستويات الحداثة بين الوعي الشعري والوعي الثقافي:

يقرر شاذل وهو يستهل مقدمته المهمة بأن وعيه للأنموذج الجديد متقدم، لذا فإنه لم يستند

فـي تقديمـه للمتلقـي إلـى ((أسـاليب الأدب))، لأن المغايرة التي تمتاز بها بعض قصائد الديوان قد لا تلقـى إدراكـاً واعيـاً مـن أسـاتذة الأدب، الـذي لا يمكن لهم أن يتقبلوا فـي تلك المرحلـة بوادر هذا التنظيـر الخطيـر بسـهولة، هذا مـن جانـب، ومـن جانـب آخـر فإنـه يثـق بوعيـه الفنـي الخـاص لمـا تقدمـه نماذجـه مـن حداثـة، يمكن أن تصـدم ذائقـة المتلقي الذي يوليه شاذل أهمية كبيرة في مقدمته:

((لـم أدفـع بالـديوان إلـى أحـد مـن أسـاتيذ الأدب ليقدمـه لـك، لأنـي أعتقد أن خيـر مـن يقدم الشعر إلى القارئ، إنما هو صاحبه فأنا أعرف بـه من غيره.))(27).

لذا فإن جملة ((أنا أعرف به من غيره)) تنم عن إدراك عميق وأصيل، يدفعه ليس للذهاب إلى منطقــة التنظيــر حســب، بــل والــدفاع العلمــي المحسـوب عـن خصوصـيات الأنمـوذج وأبعـاده الفنية.

ويقدم شـاذل أنموذجـه الحداثي انطلاقاً من مستويات ذاتيـة تخص المبدع، ومستويات أخرى تخص العناصر الخارجة عن ذات المبدع.

***فعلى صعيد العناصر الذاتية فإنه يصف الأنموذج بأنه يتماهى مع جوهر الفاعلية الإنسانية للمبدع، وينطوي على استدعاء معين لفاعلية التلقي بعد طرح المستويات التي يمكن للمتلقي أن يتدخل من خلالها إلى فضاء الأنموذج:***

((هكذا أقدم إليك فلذة من كبدي، قطعة من حياتي، فتجد فيها حياة صاحبها، وشعور ناظمها، وأوهام قائلها.))(28).

أول هــذه المســتويات هــو المســتوى الموضوعي . السوسيولوجي ((حياة صاحبها))، إذ يـوفر للمتلقـي مجـالاً حميمـاً للقـراءة، بوصـف أن الحالـة الشـعرية هنـا تشـتغل علـى البعد البـاطني الجوهري للذات الشاعرة.

والمسـتوى الثـاني هـو المسـتوى العـاطفي ((شـعور ناظمهـا))، بمـا يكتسـبه ذلـك مـن فهـم لحرارة اللحظة الشعرية، ومنح القارئ مفاتيح أخرى لتحقيـق فاعليـة تداوليـة أكبـر مـع خصوصـيات الأنموذج.

أمـا المستوى الثالـث فهـو المستوى الحلمـي ((أوهام قائلها))، وهو الذي يتناسب مع إدراك أن العمل الشعري عمل في الإيهام، ونجد أن شـاذل يتـدرج فـي ترتيـب مسـتوياته وصـولاً إلـى هـذه الدرجة، مما يفتح أمام المتلقي فرصاً أكبر للقراءة الاحتماليــة التــي تتعــدد فيهــا القــراءات وتتنــوع التوصلات النقدية.

ولا يكتفـي شـاذل بمعاينـة الحداثـة الشـعرية بوصفها ظاهرة أدبية محض، بل يتجاوز ذلك إلى عدها ظاهرة ثقافية من خلال عكس وعيه الثقافي على جوهر الفعل الحداثي:

((أقــدم إليــك بــاكورة نتــاجي، فــي وقــت عصـيب، يرغب النـاس فيـه عـن الشـعر، ويرونـه لغواً لا طائل تحته، وضرباً من الهذر.))(29).

وبهـذا فإنــه يضـيف إلـى معادلتـه الحداثيـة مستوى جديداً هو المستوى التداولي، إذ يؤكد وعيه المهم والمتفرد لحجم الخسائر التي يتعرض لها فن الشعر في منطقة القراءة والتلقي، بعد أن زحفت إليها انشغالات وهموم قادمة من مصادر أخرى. معرفيــة وغيــر معرفيــة، بحكــم المتغيــرات التــي حصلت لإنسان هذا العصر.

لكنه . بوعي متقدم أيضاً . يدرك أن ثمة قارئاً حاضراً يخاطبه، ويثق بأنه قادر على أن يحافظ على هذه المنطقة مهما بلـغ حجم الخسائر، لذا فإنه يجازف في وضع أنموذجه في منطقة تلقٍ ساخنة وكله أمل بالنجاح، وربما جاءت النجاحات المذهلـة التـي حققتهـا هـذه القصـيدة فـي مـا بعـد،

دليلاً على صحة تطلعات شاذل وصدق قراءته للمشهد الشعري العربي إبداعاً وتلقياً.

وقاده صدق التوجه الحداثي هذا فضلاً عن الإحساس بأهمية ما يحمل وخطورته، إلى مناقشة مستوى آخر من مستويات حداثية الشعرية وهو المستوى الوظيفي:

((أحسب أن الشعر في هذا العصر لا يزال له خطره، وأن الشاعر لا يزال كما كان منذ القديم نبياً بين الناس يرشدهم ويهديهم، ويقوم ما اعوج من طباعهم وأذواقهم... ويكفي الشعر فلا حاجة به إلى أن يكون بوقاً من أبواق الإصلاح الاجتماعي يهدف مباشرة إلى خدمة البلاد، فإنه لن يكون حينذاك شعراً، ولن يحق لنا أن نعتبره فناً جميلاً، ولعل الصحف السياسية والاجتماعية تستطيع أن تقوم بأداء هذا الواجب خيراً منه.)) (30).

فعلى الرغم من إدراكه بوعي متقدم التحجيم الحاصل في منطقة التلقي الشعري، إلا أنه مع ذلك متفائل في إمكانية قيام الأنموذج الجديد بتدارك ذلك، فهو يعي خطورة الشعر في عصره الراهن، والدور ((النبوي)) الذي ينهض به الشاعر وقدراته التأثيرية في السلوك والذائقة.

ولعل وعيه الفني بضرورة أن يبقى الشعر في فضاء الفن، ولا ينتقل إلى أداة مباشرة سطحية وساذجة للإصلاح الاجتماعي، من الأسباب المهمة التي تجعل من شاذل أحد أهم الرواد، لأنه يقوم بمهمة تاريخية . حضارية . أدبية، يعرف تماماً كل ما يتصل بها من تفاصيل ويعيها وعياً كاملاً شاملاً.

ــــ ،، ــــ

***ونراه يؤكد على أن الشعر في كل الأحوال يجب أن يبقى شعراً، وأن يبقى فناً جميلاً، ذلك أن ثمة وسائل كثيرة . فنية وغير فنية . يمكن أن تقوم بالمهام الأخرى بعيداً عن الشعر. فالمستوى الوظيفي للشعر عند شاذل هو مستوى فني جمالي صرف، وهذا ما يتلاءم مع جوهر الحداثة.***

ــــ ،، ــــ

## أفكار في نظرية القراءة والتلقي والتواصل الأدبي:

يعي شاذل طاقة شمولية نموذجه وتعبره عن جدل الخاص والعام، وإبراز دور القارئ بوصفه الشريك في عملية الإبداع الشعري. إن التوجه إلى القارئ بهذه الصورة التي تطرحها مقدمة شاذل تقدم أفكاراً مبكرة مهمة في نظرية القراءة والتلقي والتواصل الأدبي، تقارب ما يطرح حالياً من أحدث الأفكار في هذا المجال:

((إني أقدم هذه المجموعة من شعري إلى القارئ، وأنا قانع أنها تكشف عما في هذه الحياة من سجن ومحزن، وأنها تصور ما في حياتي أنا، ولكني أعيش في بيئة يعيش فيها قارئي ولعلي اختلط به، ولعله يختلط بي، ولعلنا نشترك في أحاسيس وشواعر قد تكون صورتها عندي، تختلف عنها عنده، ولكن الصورتين دون شك متشابهتان في الجوهر والهيكل العام))(31).

نجده ينظر إلى منطقة القراءة والتلقي نظرة جدلية، تؤكد فهمه الحداثي المستوعب لدور المتلقي في صناعة الأنموذج، ونقله إلى فضاء مفتوح يحيا فيه ويتمظهر، لذا فهو يقدم بشكل واضح إدراكه لحالة امتزاج وتفاعل وتماه بين المبدع والمتلقي، إذ بالرغم من وجود فوارق تقليدية أكيدة بينهما بوصف أن كلاً منهما ينتمي واقعاً إلى منطقة خارج المنطقة الأخرى، إلا أن التفاعل العالي بينهما هو الكفيل الوحيد بتحرير النص وإطلاقه حياً في عالم الوجود. وهو مؤكد بعبارة صريحة مستوي اللقاء بين المبدع والمتلقي، مستوى الجوهر وهو مستوى عميق وأصيل وفني، ومستوى الهيكل العام وهو مستوى منهجي شكلي، ويعبر المستويان عن فهم عمق وإدراك عال

لجوهر الحداثة الشعرية المرتبطة بفاعلية الأنموذج الشعري الجديد، بمعنى أن طرح الأنموذج يتناسب تماماً عند شاذل مع إدراك جوهره الأدبي والحضاري.

## وعي الحداثة: وعي الموروث:

إن وعي الحداثة عند شاذل لم يأت بفعل مصادفة عابرة، بل نتيجة لرؤية تبلورت . كما يبدو ـ عبر تجارب كثيرة في بناء القصيدة الجديدة، ونتسلل على ذلك من خلال المقاربات النظرية التي طرحتها مقدمته:

—— ،، ——

***((ولعل من المفيد أن أذكر لك عن هذا الشعر، ما يحق لك أن تسأل عنه، فإنك ستجد فيه ضرباً قد تراه غريباً، بعيداً عن ((عمود الشعر)) الذي تغنى به نقادنا القدماء ولا يزال بعض الناس يتغنى به حتى هذه الساعة!***

—— ،، ——

فلقد جربت في عدد من قصائد الديوان، على نسق منطلق لا يتقيد بقافية موحدة، ولا يلتزم عدداً معيناً من تفعيلات البحور، فإنك تجد في البيت الواحد تفعيلة أو تفعيلتين، ولعلك تجد في آخر خمسة، وفي آخر أكثر أو أقل))(32).

إذ يمكن تحديد هذه المقاربات في مستوى معين من مستويات الوعي بما يأتي:

1 . التشكل المغاير ((الغريب)) لخرقه المألوف وصدمه لذائقة المتلقي، التي تعودت بفعل نمط تلق واحد على استقبال تشكيل إيقاعي يألفه سمع المتلقي، وتشكل خطي يألفه بصره.

2 . الأنموذج البنائي الجديد ((بعيداً عن عمود الشعر))، إذ اعتمد سياقاً بنائياً حراً غير ملزم، تختلف به قصيدة عن أخرى، فالابتعاد عن منطقة ((عمود الشعر)) دعا شاذل طاقة إلى الإشارة إلى هذه المسألة لخطورتها في ميدان التلقي الشعري.

3 . وعي المصطلح ((نسق منطلق))، ويعد شاذل من أوائل من اقترح هذا المصطلح، الذي خضع، في ما بعد، لاختبارات نظرية كثيرة في مدى صلاحيته، وهو يتفق في بعض سياقاته مع خصائص معينة للأنموذج الجديد.

لاشك في أن حداثة وعي شاذل تنم عن عقلية متحررة مهيأة لإنجازات مهمة من هذا النوع، تتمرد على السائد والمألوف تمرداً واعياً مدركاً نابعاً من فهم جيد للموروث، ولكيفية الخروج عليه كلما اقتضت الضرورة الحضارية والتاريخية ذلك.

ويعبر شاذل عن مستوى أعلى من الوعي، حين يحدد أولاً أن هذا الأنموذج ((ليس مرسلاً ولا مطلقاً من جميع القيود)):

((إن هذا الضرب من الشعر ليس مرسلاً ولا مطلقاً من جميع القيود، ولكنه يلتزم شيئاً وينطلق عن أشياء، ولعل من حق الفن أن أذكر أن هذا الضرب ليس مبتكراً، فإن جذوره ممتدة في الشعر الأندلسي، وكان شعراء الأندلس موحين به إلى شعراء المهجر، فنظموا فيه وأبدعوا وأجادوا أيما إجادة أو إ بداع))(33).

فهو يخضع لضوابط دقيقة لا ينجح في الاشتغال عليها إلا الشاعر المجيد لأنه ((يلتزم شيئاً وينطلق عن أشياء)). ويجب أن نلاحظ المعادلة التي طرحها في هذا المجال والتي توضح حجم الالتزام المحدد ((شيئاً)) مفرداً، وبالمقابل حجم الانطلاق ((أشياء)) مجمعاً، مما يدل على أن مستوى التغيير أكبر كثيراً من مستوى الثبات في الأنموذج.

فضلاً عن هذا فإنه يشير إشارة مهمة جداً تنم عن وعي عال بالموروث وخصائصه الفنية

المتميزة، حين يذكر بأن هذا الضرب من الشعر الجديد((ليس مبتكراً))، إذ أن جذوره الأولى ((ممتدة في الشعر الأندلسي))، تلقفه ((شعراء المهجر)) وتمكنوا من تطويره، حتى وصل إلى شاذل وزملائه الذين تمكنوا بدورهم من نقلة نقلة نوعية إلى منطقة الحداثة، مفتتحين به فجراً جديداً للشعرية العربية.

ويختتم شاذل مقدمته بمقولة يسعى فيها إلى توكيد فلسفة الخطاب الشعري، بانتماء هذا الخطاب إلى منطقة خاصة تحسباً لأي خلط قد يحدث مستقبلاً يساوي بين الشعر والنثر:

((أراني الآن قد أطللت عليك في غير مبرر، وأحسب أنك سترى المقدمة طويلة بعض الطول، فلا تقرأها، وتتصفح الديوان فلا يعجبك، وترمي به إلى الأرض، وإذا كان كذلك فأرجو أن تعلم أن الشعر رقص (كما يقول الناقد الفرنسي مالرب، وأن النثر مشي، وأن بينهما مابين الأرض والسماء)) (34).

—— ،، ——

***ونجد أن هذه الإشارة التي اختتم فيها مقدمته تعبّر عن وعي مستقبلي باقتراب النثر من الشعر، كلما تمكن الشعر من احتلال مناطق ساخنة من مملكة النثر.***

—— ،، ——

وتعبر الإشارة الذكية هنا عن أن خصائص النوع الإبداعي وبالرغم من كل عناصر المغايرة التي تفرضها قوانين الحداثة دائمة التطور. يجب أن تبقى في حالة حفاظ واستقلالية لخصوصية النوع، مهما انفتح على الأنواع الأخرى، وسهل له هذا الانفتاح والتغذي على معطيات وروافد جديدة تزيد من فاعليته وتؤكد عمق حداثته.

وبهذا يمكن القول إن مقاربة مقدمة شاذل طاقة لديوانه الأول ((المساء الأخير)). وقد ذيلت بتاريخ 1950/7/20 . تعبّر عن وعي حاد بالحداثة تصوراً ورؤية واصطلاحاً نجد أن منجزه اللاحق. وبفعل ظروف معروفة أشرنا إليها. لا يرتقي إلى مستواها، بمعنى أنه انطلاقاً من إدراك حجم الوعي الحداثي هنا كان من الممكن أن يصل بمنجزه الشعري إلى مستوى أفضل زملائه الرواد.

## 3 ـ وعي الحداثة ومحاولة خجولة في التنظير:

يقف القاص الراحل غازي العبادي في مقدمة القصاصين والروائيين العراقيين، إذ أسهم في رفد المشهد بإنجازات مهمة حظيت باهتمام النقاد ودارسي الأدب، وكان أدبه القصصي نابعاً من حرارة الأرض العراقية والضمير العراقي وهموم إنسانه المعاصر، إذ مثل ((الإنسان)) المحور الإبداعي المركزي الذي تمحورت حوله قصص العبادي ورواياته، ويتمتع في هذا المجال بأسلوبية تعبير سردي خاصة ذات نكهة مغايرة، تلون حكاياته وأمكنته وفضاءاته القصصية بألوان متميزة كرسته علماً من أعلام القصة العراقية الحديثة.

وتذهب مقاربتنا النقدية هذه إلى مراجعة وعيه الحداثي عبر تحليل محاولة تنظير خجولة له، كان نشرها ضمن الاستفتاء النقدي الشامل الذي أصدرته مجلة ((الأقلام))(35)، المتضمن سؤال القصة القصيرة في العراق، إذ كتب العبادي مشروع إجابة تحت عنوان ((رحلة في واقع وأعماق الإنسان)) قدم فيها أفكاراً في الحداثة والتنظير وجدناه مما يستحق القراءة والفحص ضمن إطار هذه المقاربة النقدية لعلاقة الشكل الأدبي بالتفوه النقدي التنظيري.

### الجيل: مصدر الرؤية النقدية.

بما أن العبادي من جيل الستينات القصصي في العراق، فلم يكن بمنأى عن ثورة

التجريب التي صاحبت منجزات هذا الجيل، إذ يصف ذلك بقوله: ((منذ أكثر من عشرين عاماً تخطت القصة العراقية القصيرة عندنا حدود الطموح، الذي كان يعني تجاوز صيغ الواقعية النقدية الجديدة التي أرسى قواعدها ووضع أسسها قصاصونا الرواد منذ بداية الخمسينات))، مستخدماً الفعل ((تخطت)) الدال على التجاوز ((تجاوز صيغ الواقعية النقدية الجديدة))، ذلك الوضع القصصي الذي أسسه ((الرواد))، إذ لم يتوقف التخطي عند منطقة التجاوز بل تعدى ذلك إلى أبعد من ((حدود الطموح))، فهو يستخدم مصطلحات راجت كثيراً على ضفاف العاصفة التي أحدثها الستينيون، ونجد أن وعي العبادي الحداثي هنا دقيق ومنهجي من خلال استخداماته لمصطلحات تعبر عن رؤية مدركة تماماً لما يجري مثل ((التخطي/ حدود الطموح/ التجاوز/ الواقعية النقدية الجديدة/الرواد))، على الرغم من تداوليتها وسعة انتشارها.

ويتدخل بعد ذلك في البنية المشتغلة داخل النص القصصي الستيني، بما يلائم المنطلقات ويستجيب لحيوية الفعل الإبداعي السردي، إذ راحت القصة الستينية عنده ((تنأى عن المألوف إلى الغرائبيات سواء من حيث الشكل أم المضمون المتمرد على كل ماهو مألوف في السرد القصصي)) .

—— ،، ——

***ويمكن معاينة الحشد المصطلحي المتمثل بـ((المألوف/ الغرائبيات/ الشكل/المضمون/ التمرد/ السرد القصصي)) ، وما يوحي به من إحاطة وتمثّل لوعي الحداثة في مجال التحول السردي على النحو الذي شهده الواقع القصصي الستيني.***

—— ،، ——

ويعبر بعد ذلك عن وعي أشمل يكشف عن سعي دؤوب لمقاربة فكرة التنظير بأي شكل من أشكاله، ولاسيما في ما يتعلق بالفضاء العام للمنجز خارج إطار فعاليته الشخصية المنتمية إلى نصه حصراً بقوله: ((تعددت أساليب واتجاهات القصة القصيرة في العراق منذ الستينات حتى الوقت الراهن، متخذة مسارات متعددة في الكشف عن الممرات السرية لنوازع النفس الإنسانية، ومن خلال الإيغال بالحلم والرؤيا واستعادة الماضي واستشراف المستقبل، بتجسيد وقائع الحاضر ورؤاه المهمة والكبيرة التي تحتل قضايا العصر وتشغل بال الكاتب والقارئ معه))، إذ نلاحظ تمثّل رؤية المفاصل والحلقات الأساسية في الإبداع السردي الحديث ((أساليب واتجاهات/مسارات/ الكشف عن الممرات السرية/الإيغال بالحلم والرؤية/استعادة الماضي/ استشراف المستقبل/ تجسيد وقائع الحاضر))، بما يكشف عن تركيبة الرؤية وجدلها بين عناصر البنية الداخلية والبنية الخارجية معاً، فضلاً على إدراكه للدور الذي يؤديه المتلقي في اشتراكه مع الكاتب في صناعة النص، إذ يقدم ذلك وعياً بخطورة القراءة والتلقي ودورهما في تحديد مصير النص شأنها شأن الكتابة.

ويسعى إلى التوغل أكثر في فضاء القراءة، واجداً أن ضرورات التحول السردي تحصل في منطقة القراءة، إذ يقول ((من المعلوم أن القصة القصيرة عندنا ولدت وهي مقيدة بقيود الواقع القائم، ولذلك لم يكن أمام القاص فرصة للتمرد على هذا الواقع قبل حدوث خلخلة مافي وعي القارئ، عن طريق التجديد المستمر الذي يتراكم حتى يحدث شرخاً نوعياً في جدار ذلك الواقع المهيمن ومن ثم تهديمه))، لأن الذائقة المستجيبة لفلسفة التحول والتغيير تمر بأكثر من مرحلة وصولاً إلى الحداثة، فيبدأ بـ((خلخلة وعي)) ثم ((تراكم الخبرة التجديدية))، و((إحداث شرخ نوعي))، يؤدي إلى ((تقويض الأنموذج)) ومن ثم طرح ((الأنموذج الحداثي))، المتسم عند العبادي

بنهوضه على مقاربات التحولات الحضارية التي تحصل في الخارج.

## جدل الفن الأيديولوجيا في المنظور النقدي:

إن فكرة التمرد الملحّة عند العبادي لا تقوم على أساس الحاجة الفنية التي تفرضها قوانين النوع الإبداعي، بل هي بسبب التغيير الحاصل في موقف الإنسان من الحياة والأشياء فيقول ((كانت الحاجة إلى التمرد ملحة للغاية من أجل اكتشاف أساليب وطرق تعبير جديدة تناسب الانقلاب الذي حدث في العالم الخارجي في أنماط وأشكال الكتابة أو الموقف العام من الإنسان ومشاكله))، فعملية ((اكتشاف أساليب/ طرق تعبير جديدة، أنماط وأشكال الكتابة)). تحصل في نظره دائماً بما يناسب ((الانقلاب الذي حدث في العالم الخارجي)) و((الموقف العام من الإنسان ومشاكله))،

ــــ ،، ــــ

***لأن ذلك يرتبط بالتكوين الفكري والأيديولوجي المؤلف لوعي العبادي، لكنه كما يبدو لنا هنا لا ينحصر أو يتموضع داخل البؤرة الضيقة للتفكير الأيديولوجي، بل يتجاوز ذلك إلى رحاب التفكير في الفن ورؤاه ومشاغله، على النحو الذي لا يقطع صلته تماماً بمنطقة الأيديولوجية.***

ــــ ،، ــــ

ويمد بصر وعيه أبعد من ذلك ليؤكد إحاطته بما يجري خارج ساحة السرد الستيني العراقي الساخنة، إمعاناً في إضفاء نظرته الشمولية العميقة لواقع السرد العربي عموماً بقوله ((نجد أن المقارنة بين أبرز المجاميع القصصية العربية، التي تعد محكاً لتطور القصة في الوطن العربي ونماذج القصة العراقية المتطورة، تعطينا صورة واضحة للبون الشاسع الذي يحصل بين النمطين من حيث الأسلوب والشكل والمنهج والنظرة إلى الموضوع حتى مفردات اللغة))، فهو يرى تفوق الأنموذج العراقي على النماذج المجاورة، ويبدو أنه لا يطلق الأمر جزافاً ومن غير دراية إذ حدد عناصر التفوق بـ ((الأسلوب/ الشكل/المنهج/ النظرة/ اللغة))، وهي تمثل بالرغم من عدم دقة المصطلحات في ما يتعلق بواقعها المنهجي، إلا أنها تعكس تصوراً واضحاً . حتى على المستوى النظري . لحقيقة ما يجري من اشتغالات مغايرة في المشهد السردي الستيني العراقي.

ــــ ،، ــــ

***ويربط باستمرار كل التطورات الحاصلة في البنية السردية وخصائصها النوعية بالمأمول/الخارج، إذ يعتقد أن التطور الداخلي في أساليب القص إنما هو استجابة للتطور الخارجي، فالقصة الستينية العراقية عند العبادي ((وهي في حالة قفز دائماً ولكن دون أن تنفصل عن حبلها السري الذي يربطها بجذور الأرض والواقع وهموم الإنسان))، إذ يتمثل الخارج لديه بـ ((الأرض/الواقع/هموم الإنسان))، ويرتبط بالأنموذج القصصي الجديد من خلال ((حبل سري)) يحيل على العلاقة أكثر من إحالته على ضرورات النوع ومتطلبات تطوره الفني الصرف.***

ــــ ،، ــــ

ويختتم رؤيته التنظيرية الخجولة بالإطلال على المشهد من خلال رؤية جمعية إذ يقول: ((أنا لا أفضل نفسي على الآخرين المولعين بالأسفار ورحلات البحث المتواصل لإيجاد أشكال مغايرة للقصة القصيرة.. غير أن رحلتي... لن تتجاوز حدود واقع وأعماق الإنسان الذي هو أنا بطبيعة الحال))، فيعد نفسه أحد أولئك الذين حملوا راية الحداثة في ((البحث المتواصل لإيجاد أشكال مغايرة))، لكنه قد ينفصل عنهم باستخدام ((غير أن رحلتي)) إذا ما تعارض ذلك مع رؤيته الاستراتيجية في كون شغله الحداثي لا يتجاوز ((حدود الواقع وأعماق الإنسان))، بوصف ذلك

وصفاً مصيرياً يرتبط بشخصه الإبداعي((الذي هو أنا بطبيعة الحال)).

نصل عبر هذه المعاينة إلى حقيقة أن القاص غازي العبادي لم يكن بمنأى عن فهم وإدراك وتمثل حقيقة ما جرى، منذ التحولات الكبرى التي حدثت لقوانين السرد في القصة العراقية مطلع الستينات حتى السنوات الأخيرة قبل رحيله، لكنه وبما أن السنوات الأخيرة تمخضت عن انقلابات خطيرة في الفكر والمنهج والثقافة والفن، إثر الكشوفات المذهلة التي حصلت في مختلف صنوف المعرفة ووسائل الاتصال، فإن السياسة المنهجية التي ينهض عليها تفكير العبادي القصصي حوصرت كثيراً وقيّدت بشكل كبير، مما جعله ينكفئ على أنموذجه مشتغلاً على تطويره من الداخل كلما وجد إلى ذلك سبيلاً، بعيداً عن المجازفة في التنظير لوضع منهجي خاص أصبح تداوله ضعيفاً.

***

## الإحالات والهوامش:

*(1) . (2) . رؤية معاصرة في علم المناهج، د.علي عبد المعطي محمد، دار المعرفة الجامعية، 1987، إسكندرية: 90.*

*(3) . محمد مندور وتنظير النقد العربي، د.محمد برادة، دار الآداب، ط1، 1976، بيروت: 261.*

*(4) . في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1987، بغداد:6.*

*(5) . النقد والنقاد المعاصرون، د.محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، د.ت، القاهرة: 232.*

*(6) .(7) .(8) .(9) .(10) . مرايا جديدة، عبد الجبار عباس، دار الرشيد للنشر، 1981، بغداد: 5، 5، 6، 7، 7 على التوالي.*

*(11)-(12)-(13)-(14)-(15)-(16)-(17)ـ نفسه: 267، 266، 284، 287،284، 283 على التوالي.*

*(18) . في النقد القصصي، عبد الجبار عباس، دار الرشيد للنشر، 1980: 6.*

*(19) . الحبكة المنفعة،عبد الجبار عباس، إعداد: د.علي جواد الطاهر، وعائد خصباك، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1994، بغداد، 305، 304، 318 على التوالي.*

*(20) . د.عبد الرضا علي، مقال: ((شاذل طاقة رائداً منسياً))، مجلة الأقلام، العدد 4، 1990، بغداد.*

*(21) . شاذل طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، جمع وإعداد: سعد البزاز، منشورات وزارة الإعلام العراقية، 1977: 546.*

*(22)- (23)- (24)- (25) . مالك المطلبي، مقال: ((مدخل لدراسة التجربة العروضية في شعر شاذل طاقة))، مجلة ألف باء، العدد 320، 1974، بغداد: وأعيد نشره كاملاً في المجموعة الشعرية الكاملة، وصفحات الإحالات فيها على التوالي: 550، 552، 553، 551.*

*(26) . المجموعة الشعرية الكاملة: 557.*

*(27)-(28)-(29)-(30)-(31)-(32)-(33)ـ(34)ـ المقدمة التي تصدرت ديوانه ((المساء الأخير))، وأعيد نشرها كاملة في المجموعة الشعرية الكاملة، وقد وردت هذه الإحالات في الصفحات 19، 20، 21، 22،23، 24 من المجموعة.*

*(35). مجلة الأقلام، بغداد، العدد 1 ،2، 1993 .*

■■■

# بنية الحدث
# فـي الرواية الجزائرية الجديدة
## البحث عن الوجه الآخر

**د.بشير محمودي- الجزائر**

## توطئة:

***قبل أن نتعرض إلى بنية الحدث في رواية "البحث عن الوجه الآخر" لمحمد عرعار، باعتبارها رواية جديدة، لا بد أن نقوم بعملية حصر للتسميات التي تطلق على "الرواية الجديدة"، لأن هناك تسميات متعددة لمفهوم واحد. وهذا ما حدث لنا في هذا البحث، فتارة نوظف مصطلح "الرواية الجديدة"، وتارة أخرى نوظف مصطلح "الرواية الحديثة أو المعاصرة" إلى غير ذلك من التسميات المتعددة لهذا الشكل الروائي الجديد.***

يقول الدكتور "عبد المالك مرتاض": ونحن مضطرون إلى اصطناع هذا المصطلح في مقالات هذا الكتاب لنميز فعلاً بين شكلين مختلفين للرواية اختلافاً بعيداً، أو اختلافاً ما، ولكنه ثابت بلا ريب(1).

فمرتاض هنا، يؤثر استعمال مصطلح "الرواية الجديدة"، ليصف به ذلك الشكل المنزاح عن الشكل المألوف للرواية التقليدية، لكنه بالرغم من ذلك التطور أو التغيير، يبقى ثابتاً أو قاراً؛ لأن الرواية مهما تطورت وتغيرت إلى أشكال مختلفة وأنماط متعددة، تبقى محافظة على عناصرها الجوهرية والأساسية المشكلة لبنيتها من جهة والمحددة لطبيعة ولخاصية هذا الجنس الأدبي (الرواية) من جهة أخرى.

ولعلّ هذا لا ينطبق مع التسمية التي اعتمدها "سارتر" (Sartre)، حيث أطلق على هذا الشكل الروائي الجديد تسمية تبدو غريبة وغير مقنعة في الوقت نفسه". فقد كان سارتر يأبى أن يطلق عليها هذا المصطلح (الرواية الجديدة)، ولكنه كان يؤثر أن يطلق عليها "ضد الرواية" (anti roman)(2) فهي تسمية تتضمن معنى التطور والتغيير أو التحول والانزياح، ولكن هذا التطور قائم على العدم ومتولد من الفراغ لأن تسمية "ضد الرواية" يجعل الشكل الروائي الجديد،

يخرج تماماً عن إطار الجنس الأدبي العام فالأجناس الأدبية مهما تطورت أو تداخلت، تبقى محافظة على جوهرها، كما أشرنا سلفاً؛ فالشعر يبقى محافظاً على جوهره (الإيقاع) والرواية تبقى محافظة على جوهرها (القص أو الحكي)، مهما تغيرت الأشكال والقوالب التي يتخذها الروائي للقص أو الحكي، فهي تعد إضافات وتشكيلات وتلوينات لشكل ثابت في جوهره بلا ريب.

***وبالرغم من تعدد التسميات تبقى وظيفية بالنسبة لمفهوم الرواية الجديدة، فكلها تدل على أن الرواية الجديدة (الحداثية، المعاصرة، قص الحداثة، ضد الرواية...) هي شكل روائي يخالف الشكل الروائي الكلاسيكي أو التقليدي.***

## بنية الحدث وطبيعته:

إن المقصود ببنية الحدث، الكشف عن طبيعة الحدث في حد ذاته، ثم الكشف عن العلاقات التي تربط الأحداث في الخطاب الروائي، أي البحث في الحدث من حيث الجوهر، ومن حيث النسق الذي تظهر به الأحداث بشكل عام في الرواية؛ لأن بنية الحدث بهذا المفهوم تمكننا من تصنيف الرواية إلى شكلين مختلفين، لكنهما متداخلان في الوقت نفسه.

كما أن طبيعة الحدث في الخطاب الروائي، تحددها المرجعيات التي ينطلق منها الروائي في كتابة عمله الإبداعي، وهذا ما سميناه بالجانب الرؤيوي لدى المبدع (الروائي). فالرواية إذا بنيت على معطى واقعي أو تاريخي، فإنها تبقى حبيسة القالب التقليدي أو الكلاسيكي، عكس الرواية التي تبنى على معطى نفسي (سيكولوجي) أو فكري، فإنها تتحرر من القيود التي تكبل الرواية بالنظر إلى مرجعيتها السطحية، وبالنظر إلى الرؤيا الشفافة التي ينطلق منها الروائي.

ويكاد الباحثون يتفقون على طبيعة الحدث في الرواية الجديدة؛ إذ هي طبيعة مركبة، تستند إلى مرجعيات ثرية ومتنوعة، تساهم في خلق بنى دلالية عميقة في الخطاب الروائي. "إن أي خطاب سردي لا يخلو من كونه نظاماً، ولا يحيد عن كونه بنية أو دلالة، وحيث يكون النظام ذا دلالات، تبدو الدلالة في الغالب في شكل بنيات نفسية وأيديولوجية واجتماعية ضمن سلسلة من العلاقات اللغوية والرمزية التي تحمل أكثر من معنى على اعتبار التأويلات المحتملة"(3).

إن هذه البنى الدلالية لا تفتح المجال أمام التأويل أو الدلالات المحتملة إلا إذا كانت مؤطرة من مرجعيات عميقة وغنية تغذي تلك الاتجاهات السطحية في الرواية، كالاتجاه الواقعي والأيديولوجي والتاريخي والاجتماعي. فالروائي يمكن أن يعبر عن أيديولوجيا معينة، تمثل اتجاهاً واضحاً في رواياته أو كتاباته، ولكنه لا يمكن أن يحقق أدبية راقية وشعرية عالية، ما لم يغذ تجربته الإبداعية بمرجعيات مناسبة، يخيطها وينسجها من خلال علاقات لغوية رمزية رائعة. وهذا ما يجعل الكتابة الروائية في هذه الحالة، تدخل في إطار الكتابات التي تنزاح أو تنحرف عما هو معروف ومألوف لدى كتاب الرواية ومبدعيها.

الأمر الذي وجدته الدكتورة "ثناء أنس الوجود"، وهي بصدد قراءة رواية "التجليات" "لجمال الغيطاني" يرتكز فضاء الرواية في التجليات على مجموعة من الحقائق المعرفية التي استدعاها الكاتب من أكثر من حقل معرفي قار، يبدو منذ الوهلة الأولى أن إمكانية الجمع بينها في الواقع أمر عسير نظراً لاختلاف المرجعيات في كل منها، ووسائل تحقق هذه المرجعيات على المستوى الإجرائي"(4).

ومن هنا تظهر براعة الروائي في اختيار المرجعيات التي تؤسس تجربته الإبداعية، وفي إيجاد علاقة تشبك بينها، حتى لو كانت تبدو مختلفة ومتباعدة، لتنتظم في فضاء دلالي أو معنوي مشترك تلتقي فيه الخيوط كلها، لتؤدي إلى دلالة أو مقصدية يريدها الروائي ويتوخاها. وهذا ما نجح فيه "جمال الغيطاني" "إذا نحن أمام بنية

سردية تتداخل خيوطها وتتشابك، طبقاً لتداخل تلك المرجعيات، وما تؤدي إليه من تشابك للفضاءات داخل العمل"(5).

ولقد جئنا بمرجعيات رواية "التجليات" التي ارتكزت على البنية الصوفية أساساً، وأبنية من التراث الشعبي (الخرافة، القصص الديني، طقوس، عقائد...)، للشبه الكبير بينها وبين رواية "البحث عن الوجه الآخر" لـ "محمد عرعار"؛ إذ إن الحدث في رواية "عرعار" يخضع كذلك لبنية مركبة، وفق رؤيا متداخلة، استدعاها من مرجعيات مختلفة تمثل حقولاً معرفية متنوعة كذلك كعلم النفس والفلسفة والتاريخ والصوفية والأسطورة...

وكأن احتواء الرواية على هذا الفضاء المعنوي أو الدلالي المتنوعين، يعد مقياساً لتصنيف الرواية في زمرة الرواية الجديدة، وهو أمر لم يختلف فيه الباحثون، فمعظمهم يتفقون على أن الحدث في الرواية الجديدة، هو حدث ثري وغني، وغير واضح في الوقت نفسه، يستقيه الروائي من مرجعيات مختلفة متنوعة.

فها هو الدكتور "عمار زعموش" يحكم على رواية "ذاكرة الجسد" "لأحلام مستغانمي" على أنها "ليست بالرواية بالمعنى المفهوم لدى النقاد للعمل وللبناء الروائي كما أنها ليست سيرة ذاتية باعتبار الرؤية السردية وليست مجرد وثيقة تاريخية انطلاقاً من الأحداث والحقائق التاريخية المبثوثة فيها بل هي كما يبدو لي تجمع هذه الأمور معاً(6).

كما أن الكشف عن تلك المرجعيات أو تلك الحقول المعرفية، يتم من خلال استخراج طبيعة الحدث ومظاهره في الرواية؛ إذ كل مرجعية أو حقل معرفي ما، يفرز حدثاً معيناً، وهذا ما سنقوم بكشفه في رواية "البحث عن الوجه الآخر".

## أنواع الحدث ومظاهره في رواية "البحث عن الوجه الآخر":

### أ- الحدث الغامض:

إن غموض الحدث في رواية "البحث عن الوجه الآخر"، يعود إلى الحقول المعرفية التي استفاد منها الروائي في كتابته الروائية، وبخاصة استفادته من علم النفس والفلسفة، مما جعل أحداث هذه الرواية تبدو غامضة وغير مفهومة؛ حيث إن هذا النص الروائي يبعث في قارئه الشك والتردد في تحديد المعنى الذي يريده المؤلف أو الروائي.

فهو هنا يعالج قضايا تتعلق بالإنسان، ثم بالمجتمع ككل، يعالجها بمنظور ذاتي لا يخلو من طابع فكري أو فلسفي، كأنه يبحث عن حقيقة الإنسان في هذا الكون، انطلاقاً مما يفكر فيه أو يشعر به أساساً، أو انطلاقاً من اهتزازاته الروحية وتصوراته الفكرية، مما جعل هذه الرواية من حيث أحداثها تقترب من مضمون الحلم ولغته؛ إذ تحتاج إلى فك رموز هذا الحلم للوصول إلى مغزاها الحقيقي ومعناها العميق.

— " —

***إضافة إلى أن الروائي اختار تقنية سردية تلائم اتجاهه ورؤيته في هذه الرواية، حيث اتخذ "الحلم" مادة قصصية وقالباً حكائياً، جعل الرواية تمثل عالماً سريالياً مستغلقاً وغريباً، يلتقي فيه المعقول باللا معقول "أما الكاتب السريالي، ينقل اهتزازات العالم الداخلي وسوف تكون تعبيراته مطبوعة بطابع الغموض"(7).***

— " —

واعتماد الروائي على الحلم هنا لا يعني أن الرواية تبتعد عن معالجة قضايا الواقع ومشكلاته. بل هي ترسم صورة أخرى عنه، صورة يتجاوز بها الروائي معطى الواقع المعيش، ليبدله بواقع آخر، يراه سوياً وسليماً وصحيحاً من وجهة نظره الخاصة التي يريد من خلالها إعادة العمق لهذا الواقع، الذي يعيش فيه الآخرون بسطحية وببساطة تجعلهم يبتعدون عن عمق إنسانيتهم ووجودهم، فلا يعرفون معنى لهذه الحياة أو لهذا الوجود؛ لأنهم يفتقدون إلى الحقيقة التي لا بد أن

يـدركها الجميـع ليعيشـوا حيـاتهم بعمـق وطمأنينـة "فبينمـا يعبـر الـبعض مـنهم عـن أحلامهـم بصـورة خاصـة فإن الآخرين يهاجمون الواقـع ليعيدوا إليـه عمقه"(8).

—— ،، ——

***ومن هنا نجد بطل هذه الرواية، وهو في الغالب يمثل السارد أو المؤلف (البطل = السارد)، لا يريد الاندماج مع الآخرين الذين يمثلون المجتمع؛ لأن تصوراته الفكرية واهتزازاته الروحية، لا تلائم هذا الجمع الذي يشبه بالكتل.***

—— ،، ——

ولعل هذا جعل شخصيات هذه الروايـة تبدو غريبـة وعجيبـة، بعضـها يخضـع للواقـع وبعضـها الآخـر يخضـع لعـالم "الحلـم". فكـأن الشخصـيات التي يستدعيها "البطل" في الحلم، هي شخصيات أعاد بناءها ورسمها، حسب تفكيره وشعوره؛ إذ كل شخصية واقعية، تقابلها شخصية أخرى في الحلم، تكـون انعكاسـاً لهـا فـي حالـة التجـانس الفكـري والروحي، بينها وبين البطل، وتكون بناءً وتعديلاً لها في حالة عدم التجانس بينهما.

وكـأن "البطـل" هنـا يبحـث عـن ذوات أو شخصـيات تتماشـى مـع الحقـائق الفكريـة وتلائـم تشـبعاته الروحيـة، فيلجـأ إلـى "الحلـم" لخلـق شخصيات تمثل "المثل الأعلى" للذات الإنسانية، أو المثـل الأعلـى الـذي يحقـق المفهـوم العميـق والحقيقة الكونية للإنسان. وما الشخصيات الغريبة أو الخرافيـة فـي الروايـة (العفاريـت، الأشـباح، المـارد) إلا صـورة مناقضـة للمثـل الأعلـى الـذي اتخذه "البطل" مقياساً ومعياراً لكل معنى إنساني عميـق أو علاقـة بشـرية سـامية، فكـأن هـذه الشخصيات الخرافية تمثل الصورة البشعة للإنسان الـذي يكـون مصـدراً لـلأذى والشـر، حـين يفقـد إنسانيته وروحانيته النبيلة.

وهذا يجسده الصـراع الموجود بـين "البطـل" وبين تلك الشخصيات الغريبـة أو الخرافيـة، الـذي ينتهـي بفشـل "البطـل" وتراجعـه فـي كثيـر مـن الأحيـان، مـن خـلال هروبـه لعـالم "الحلـم"، الـذي يحقـق فيـه مـا يريـده مـن رغبـات وأمـان حتـى لـو كانت مستحيلة الوقوع وبعيدة التحقق "ففي الحلم يظهر كل شـيء سهلاً وطبيعياً إن قضـية الإمكان المقلقة لا تطرح أبداً..."(9).

ومـن ثـم يجد "البطـل" ضـالته فـي الحلم، كل شيء يتحقق، وكل شيء يستجيب لتصورات البطل وأفكاره؛ إذ لا وجود لفكرة عدم تحقق الشيء ووقوعه، ومن هنا تتضح قيمة الحلم التي تقضي على مقولة الإمكان، فكل شيء يصبح ملكاً للشخصية (البطل)، فهي قادرة على امتلاكه في أي وقت تشاء، كأنها مزودة بقوة خارقة أو سحرية.

"من أنه بإمكاني إحداث وخلق ما أشاء.."(10).

وبـذلك تظهـر الشخصـيات وكأنهـا فـي عـالم سـحري وعجيـب، عـالم بـلا قيود وضـوابط. تحكمـه نظـرة البطـل (المؤلـف) الموجـود أو للكـون، نظـرة كلهـا قداسـة وتعظـيم للفضـائل وللقـيم الإنسـانية النبيلـة. فتبـدو الشخصـيات كأنهـا فـي عـالم مـن الرهبنة، يشع بالغرابة ويبعث على الإعجاب، وهذه ميـزة نجـدها فـي معظـم الروايـات المعاصـرة التـي يعتمـد فيهـا أصـحابها علـى نظـرة ذاتيـة أو رؤيـا روحية، كما هو الشأن في رواية "حدث أبو هريرة قـال..." "لمحمـود السـعدي". فهـو يقـول علـى الرهبان:

"إنهم خليط كسويقاء المرق، فيهم الهوائيون عبدة الخيـالات، أصـحاب الأحـلام، الـذين يريـدون الأرض أن ترتفع إلـى السماء، والحقيقة إلـى الوهم والذات إلى الظل"(11).

ولعل مفهوم "المسعدي" للرهبـان، لا ينطبـق على مفهوم "عرعار" لهؤلاء؛ إذ "البطل" فـي روايـة "البحـث عـن الوجـه الآخـر"، يبـدو أنـه صـاحب رسـالة، يريـد مـن ورائهـا الخيـر والنفـع للإنسـان والبشرية جمعاء، حتى لو كان ذلك على مستوى الحلـم فقـط، فهـو يحلـم بصـورة مستقبلية مضـيئة للواقع، تجعله كائناً غريباً ووحيداً ومنبوذاً بين أفراد جماعته أو مجتمعه.

"ولا أرى حرجاً في أي تصرف كان، وهذا الشيء من ناحية ثانية، جعل شخصي غريباً عن الناس"(12).

"أني أكره كل الناس، كما أن كل الناس يكرهونني"(13).

"إليكم يا أبناء الفكر يا بني الإنسان، إن شفقتكم لعنة، والله لقد عاشرت واستأنست أشباهكم كثيراً، وحسبت أن في العشرة سعة النفس واليمن والنعمة فما كان منه إلا الخيبة والوحشة والوحدة"(14).

—— ،، ——

***إن طرح الشخصية لعمق الواقع ومحاولة تغييره وإثبات عمقه وتبليغه للآخرين، جعلها ترقى إلى مكانة الآلهة، في سعيها إلى الخلق أو إعادة تشكيل الخلق، من خلال اضطلاع الشخصية بهذه الرسالة وإيمانها الكبير بنشرها وتبليغها (تبليغ فكرة إنسانية الإنسان).***

—— ،، ——

يقول: "بروتاغوراس" الإنسان مقياس كل شيء، وبذلك انتقل الكون من أيدي الآلهة إلى أيدي الناس"(15). فمن خلال هذه النظرة يصبح الإنسان سيد الكون، فيقترب من منزلة الأنبياء والرسل حتى وإن فشل في تبليغ أفكاره أو رسالته، فإنها تبقى رهينة الذات التي تلجأ فيها بعد إلى العزلة والانطواء.

"اعتقدت أني أصبحت نبياً وعبقرياً... وما هم سوى انعكاسات وخيالات لصورتي وأعماقي"(16).

"لهذا وجدت الأنبياء قريبين جداً مني"(17).

"الحقيقة أنا" ولكني أحس أني أختزن في وجودي الحقيقة الوحيدة..."(18).

وهذه فلسفة واضحة لدى "عرعار"، تؤطرها فلسفة معروفة لدى الفلاسفة والمفكرين، ولعل الفلسفة هي الحقل المعرفي أو المرجعية التي اعتمدها "عرعار" في نسج أحداث روايته. فلقد شك ديكارت (Descartes) في كل العقول وجعل كل الناس بعيدين عن الحقيقة واليقين، إلا هو، فلقد امتلك هذه الحقيقة، فكان عبقرياً بل إلهاً؛ لأن عقله وعقل الله يسبحانه في عالم الحقيقة المشعة واليقين المضيء "ديكارت جعل من وجود العقول، ما عدا عقله وعقل الله موضوع شك"(19).

"ازددت نوراً على نور، فكنت إلهاً... إلهاً واحداً(20).

وهي فلسفة قريبة جداً من عالم التصوف في الفلسفة العربية الإسلامية، القائم على أساس ذوبان الذات وتوحدها مع الذات الإلهية لوصول الذات إلى درجة كبيرة من الفيض الروحي الذي يجعلها تتميز من حيث وجودها، عن أي وجود آخر، ما عدا وجود الله؛ ليحدث ذلك التقارب أو ذلك الحلول بين الذاتين؛ لأن معنى الوجود الحقيقي يتعدى الوجود المادي الذي يحدد حيزاً للأشياء، دون أن نمتلك وجودهما الحقيقيين خلال اكتسابهما لعمق الواقع "تلك النظرة القائلة بأني أنا وحدي موجود وأن الأشياء الأخرى موجودة فقط..."(21).

وهي فكرة يؤمن بها "بطل الرواية "البحث عن الوجه الآخر" إيماناً كبيراً، تجعله يبتعد عن الآخرين؛ لأنهم لا يمتلكون وجودهم الحقيقي في هذا الكون.

"غاب عني الشيء، فكنت الشيء، بعد أن لم يكن هناك وجود للشيء"(22).

"رجوت الذهاب إلى حيث أكون وحيداً... متحرراً"(23).

"تصبح علاقتي مع الآخرين واهية"(24).

"أرغب في الانزواء والسكون"(25).

## ب ـ حدث السيرة الذاتية:

إن اعتماد "عرعار" على تقنية الحلم، كمادة قصصية أو حكائية في روايته، جعلها تقترب من النمط القصصي لحكايات "ألف ليلة وليلة"، ولعل هذا يعد حقلاً جديداً أو رافداً آخر، استفاد منه الروائي في كتاباته الروائية، حيث احتوت الرواية على عشرة مقاطع (10)، معظمها يقوم على أساس حكي أو قص لمادة حلمية معينة. مما

دفعت إلى تقسيم الرواية (92 صفحة) إلى ثماني ليال، كل ليلة بحلم جديد؛ ما عدا المقطع الثاني والمقطع العاشر، فهما يمثلان أحداثاً، تندرج في إطار أحداث السيرة الذاتية للبطل ولشخصية "الرجل الغريب".

| رقم الليلة | الصفحة | رقم المقطع (الفصل) |
|---|---|---|
| الليلة الأولى | 5 | الأول (1) |
| الليلة الثانية | 32 | الثالث (3) |
| الليلة الثالثة | 38 | الثالث (3) |
| الليلة الرابعة | 40 | الرابع (4) |
| الليلة الخامسة | 54 | الخامس (5) |
| الليلة السادسة | 63 | السادس (6) |
| الليلة السابعة | 78 | الثامن (8) |
| الليلة الثامنة | 89 | التاسع (9) |

فلقد اهتم "عرعار" بالكشف عن طفولة شخصياته في الرواية (البطل/ الرجل الغيب)، وإن كانت شخصية "الرجل الغريب" ما هي إلا صورة عن شخصية "البطل" في جميع ملامحها ومعطياتها الفكرية والنفسية ولعل عودة الشخصية إلى عالمها الأول (عالم الطفولة)، هو في حد ذاته عودة إلى عالم الصفاء والنقاء والطمأنينة، فالماضي لدى الشخصية يمثل الواقع المريح الذي تهرب إليه الشخصية وتلجأ إليه، كلما شعرت بضيق واختناق من حاضرها الأليم ومستقبلها المجهول.

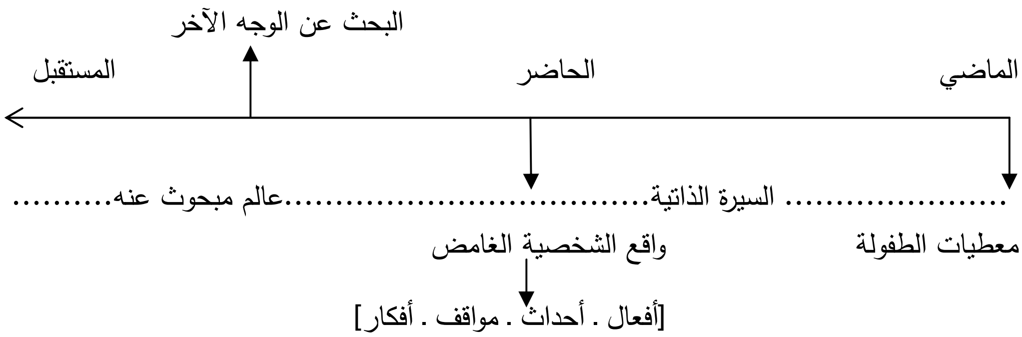
"العودة إلى تذكر درب العمر، أمر كثير التردد علي، خاصة في فترتي الصباح والمساء"(26).

"هذا التذكر المصبوغ بمسحة عاطفية، يجرح شعوري بعمق"(27)

"تتبين لي حياتي في صور معدودة ومواقف مضبوطة"(28)

"وكل يوم كان يبرز مني جانب، مشكلاً ملامحي ومبيناً ميزاتي"(29).

كما أن محاولة تتبع ماضي الشخصية، وبخاصة عالمها الطفولي، من شأنه إبراز بعض المواقف الغامضة لدى الشخصية التي تشكل انطلاقاً من رغبات نفسية مكبوتة أو أزمات نفسية مخزونة، وهي في هذه الحالة بمثابة قرائن مساعدة على تأويل سلوكات الشخصية وأفعالها ومواقفها.




## جـ - الحدث الجنسي:

لقد خضع الحدث الجنسي في رواية "البحث عن الوجه الآخر" إلى النظرة الفلسفية والتشبع الروحي، اللذين يمثلان أساساً للرؤيا التي انطلق منها "عرعار" في كتابة روايته، حيث لم يظهر الحدث الجنسي بمظهره البيولوجي أو الطبيعي المعروف والمألوف في معظم الروايات التقليدية أو الكلاسيكية. بل لقد اتخذ "عرعار" الجنس، مقولة نفسية أو فكرية، توضح الكثير من سلوكات ومواقف الشخصية الغريبة، زادها وضوحاً ارتداد الشخصية (البطل/ الرجل الغريب) إلى عالم الطفولة، من أجل الكشف عن العقد النفسية والأزمات الفكرية لدى

الشخصية.

ولعل هذا ما جعل الدكتور "محمد مصايف" يقول عن الروائي "محمد عرعار"، إنه كاتب للرواية الفكرية أو لرواية التأملات الفلسفية من خلال اهتمامه "بعالم الشخصية" وبخاصة عالمها الداخلي الذاتي، حيث يصبح الجنس مقولة جوهرية، تؤسس لفكرة الوجود الحقيقي للذات، الذي لا يكتمل إلا بوجود النظير أو الطرف الآخر.

"لا أقول إني لا أحب، بل إني لا أجد ما أو من أحب... إن كل ما تقدمه إلي الحياة وتدركه نفسي، لم يصل إلى درجة بعث الاهتزاز المطلوب، حتى أحبه..."(30).

—— " ——

***"تبقى بعد ذلك جوانب هامشية، تلصق كثيراً مع الحب، هي مجرد نزوات وغرائز بهيمية، سنتها الحياة قوانين طبيعية وأحكاماً عامة"(31).***

—— " ——

ومن هنا تظهر قيمة الجنس عند الشخصية أو عند المؤلف على حد السواء. فالجنس الذي لا يحقق تناغماً فكرياً وروحياً بين الطرفين، بواسطة علامة حب عميقة تستند إلى ذلك التناغم، هو جنس من عالم الحيوان لا من عالم الإنسان ومن وحي وجوده العميق.

"إن ما خرجت به هو الاعتقاد في تطوير الجنس وإعلاء مقامه"(32).

"حتى نخرج من الاحتكاك والالتصاق البدنيين إلى التواجد والتناغم الكونيين"(33).

فكأن الوجود لا يتحقق معناه العميق، إلا بحدوث تجانس فكري وتناغم روحي بين الطرفين في العلاقة الجنسية، تقول الدكتورة "أنس الوجود" وهذا يعني إمكان تفسير تعدد التجارب الجنسية عبر الرواية، بالرغبة المتواصلة في توكيد الذات وإثبات الهوية الوجودية... فالروائي إنما يحاور ويتواصل مع ذاته، دون أي وجود لهذا الآخر، الذي لن يكتمل الوجود الحق إلا من خلاله"(34).

ولعل تفسير الدكتورة "أنس الوجود" للحدث الجنسي في رواية "التجليات" لـ "جمال الغيطاني"، لا يختلف كثيراً عن تفسيرنا للجنس في رواية "البحث عن الوجه الآخر"، وهذا يعود لاتفاق النصين في الاتجاه العام والمرجعيات أو الحقول المعرفية المؤسسة للرؤيا لدى الروائيين.

فتعدد التجارب الإنسانية في رواية "عرعار"، يعود إلى بحث الذات عن الطرف الآخر الذي يحقق الاهتزاز المطلوب على حد تعبير الشخصية (البطل)، حتى يتأكد وجودها الحقيقي وحينما تفشل الذات في العثور على الآخر، تقع في اضطراب نفسي كبير، وفي قلق فكري عظيم، يؤديان بها إلى السكون والوحدة والانطواء، بل يؤديان بها أحياناً إلى التنازل عن تصوراتها الفكرية واهتزازاتها الروحية.

"ولكني كنت أرجى النفس بفتاة رائعة جميلة جذابة"(35).

"تفاقمت رغبتي إلى ممارسة الجنس بصورة متفجرة تقت إلى امرأة أي امرأة"(36).

"ازدادت رغبتي فيها، فشعرت بلهيب الشهوة يلفح مخي، ويغلي دمي..."(37).

فالجنس المفرغ من الفلسفة والمجرد من الفيض الروحي يمثل رغبة سريعة التحقق والوقوع؛ لأن الطرف الآخر فيها، سهل المنال. أما الجنس الخاضع للتصورات الفكرية والفلسفية، فيصبح مجرد رغبة مكبوتة، تأمل الذات أو تحلم في تحقيقها، عن طريق البحث عن الآخر، الذي لن يكتمل الوجود الحق إلا من خلاله، من أجل ذلك معظم الأحداث خضعت للحلم من جهة أو للارتداد من جهة أخرى.

فالحلم والارتداد إلى الماضي (عالم الطفولة)، يمثلان الوجود المثالي لدى الشخصية؛ لأن في الحلم يتم تحقيق الرغبات المكبوتة، من خلال إخضاع الواقع لتصورات الشخصية وتأملاتها، وفي الارتداد إلى الماضي، يتم استحضار الأفعال أو الأحداث التي قامت بها الشخصية، بصورة طبيعية،

مفرغة من كل قيد أو شرط، وهذا ما يسمى في علم النفس بالنكوص". وهو الرجوع والارتداد، وقصد المحللون النفسيون منه العودة إلى مرحلة الطفولة أي العودة إلى ممارسة السلوك الطفلي وكل ما يشتمل من رغبات وحاجات بعضها جنسي"(38).

"كانت البنت التي أديت معها التجربة صغيرة بدورها تقطن نفس الزقاق"(39).

"عدت أمارس الجنس مع فتيات أخريات"(40).

ولعل تفسير تعدد التجارب الجنسية لدى الشخصية في مرحلة الطفولة، لا يعود إلى توكيد الذات وإثبات هويتها، بقدر ما يعود إلى عملية تكرار الفعل بصورة آلية غير مشحنة بتصور فكري أو روحي، حيث إن الشخصية تطمئن وتحن إلى تذكر هذا الفعل (الجنس في مرحلة الطفولة)، بعدما أصبح الجنس في مراحل أخرى يمثل لها خيبة أمل تحولت إلى رغبة مكبوتة، لا يمكن تلبيتها حتى على مستوى الحلم؛ وذلك لعدم قدرة الشخصية على إيجاد الآخر الذي يحقق للعلاقة الجنسية بعدها الوجودي العميق.

## د ـ الحدث المخيف والمسحور:

إذا كان الروائي قد استفاد من المرجعية الفلسفية في عرض الحدث الغامض ومرجعية علم النفس في عرض الحدث الجنسي، فإنه استفاد من الأساطير والخرافة في عرض بعض الأحداث التي تتصف بالعنف، ولا تخلو من طابع السحر. وهي في غالب الظن تمثل الجانب السلبي للواقع الذي تعيشه الشخصيات، لتدل على ذلك الصراع الحاد بين شخصية البطل والشخصيات ذات الطابع الخرافي أو الأسطوري (العفاريت/ الأشباح/ المارد)، والتي تمثل مصدراً للأذى والشر والقلق في الرواية.

—— ،، ——

***كأن الروائي يريد أن يرسم بشاعة الواقع وقساوته، من خلال تلك الشخصيات الخرافية أو الأسطورية، لأن وجود الخرافة أو الأسطورة في الرواية أو في أي عمل أدبي، ما هي إلا أداة تعبيرية إيحائية لمعنى ما أو لفكرة ما، يتعلقان بموقف محدد أو بسلوك معين، مثلما ارتبطت الأسطورة في رواية "عرعار" بفكرة الصراع بين شخصية البطل والواقع، حيث يتضح ذلك في المعاناة الروحية للبطل، لعدم رغبته في احتواء الآخرين؛ لانعدام التجانس الفكري والروحي بينهما.***

—— ،، ——

"... أن المارد سيسرني في موضعي... لمحت مارداً يسرع نحوي مسلحاً برمح طويل" (41).

"ينشب في أظافره ويفترسني افتراساً..." (42).

"أصخت السمع وقد توترت جوارحي رهبة وهلعاً"(43).

ولعل كثرة الأحداث الأسطورية في الرواية، جعل بعض الباحثين يصنفونها في إطار الرواية العجائبية، إلا أننا نرى ضرورة تصنيفها في إطار الرواية الفكرية أو الفلسفية، وهذا ما نتفق فيه مع الروائي نفسه، فوجود الأحداث الأسطورية في الرواية، أو استناد الرواية إلى أسطورة بعينها، تستوحي منها مادتها الحكائية، لا يعد مبرراً مستساغاً لتصنيفها في الرواية الأسطورية؛ لأن مسألة التصنيف هنا، تصبح مسألة معقدة وعويصة؛ لأنها تخضع إلى أحكام وقوانين، يبدو أنها لم تضبط بعد، لاختلاف الباحثين في ذلك.

وهذا ينطبق على رواية "الحوات والقصر" للروائي "الطاهر وطار"، فكذلك يصنفها الباحثون في إطار الرواية الأسطورية، وهذا من شأنه إبعاد الرواية عن رسالتها العميقة التي تمس جوهر الواقع وعمقه بطريقة رمزية وإيحائية. فهي رواية رمزية أكثر منها أسطورية، بالرغم من أن الروائي فيها يعتمد على حكاية شعبية جزائرية معروفة (السلطان والحوات)، إلا أنه قام بعملية تحوير كبيرة، بل هناك نفي كلي لنص الحكاية الشعبية التي تقوم على فكرة الراحة والاطمئنان (اغتناء البطل وامتلاكه للكنز)، بينما تقوم رواية "الحوات والقصر" على فكرة تغيير المجتمع أو الواقع، من

خلال حرص البطل وإصراره (علي الحوات) على تأدية هذه الرسالة العظيمة في قلق وحيرة تلازمان البطل، لتحقيق وجوده الفعلي أو الحقيقي.

—— ،، ——

***وكل المرجعيات أو الحقول المعرفية التي استفاد منها الروائي في نسج أحداث روايته (الفلسفة/ علم النفس/ الأسطورة...)، تعد أدوات تعبيرية، يستثمرها الروائي لتكوين رؤيته من العالم أو رؤيته لهذا الوجود.***

—— ،، ——

ولعل من بين الحقول المعرفية التي كان لها دور كبير في بناء الحدث في رواية "البحث عن الوجه الآخر"، عالم التصوف، حيث نجد مفاهيم التصوف ومصطلحاته ماثلة بوضوح في هذه الرواية. ولعل من أبرز الأحداث الدالة على ذلك، توظيف قصة "الإسراء والمعراج"، في الليلة الرابعة ـ حسب الجدول الذي قمنا بوضعه سلفاً . وإخضاعها إلى مقولات التصوف ومبادئه، كلجوء شخصية "البطل" إلى الذوبان والاتحاد مع الآخر في العالم الآخر (الجنان).

ففكرة "الإسراء والمعراج"، تعد من الوسائل الأدبية التي يوظفها الأديب لغاية ما، قد لا تكون الغاية الأولى التي تضمنتها قصة "الإسراء والمعراج"، (بيان معجزة الإلهية) فقد يأخذ الأديب (الروائي) من القصة، فكرة الرحلة أو البحث، ليخلق منها أفكاراً وأجواء لأحداث أو لمواقف، قد تضيف إلى القصة الأصلية أشياء كثيرة، حيث تصبح كل جزئية في قصة "الإسراء والمعراج"، رمز أو أداة لبناء الحدث في الرواية.

تقول الدكتورة "ثناء أنس الوجود": "فهي تجليات من نوع خاص يستمد خصوصيته من ارتكاز تجربته الصوفية على محور خيالي مستمد من الذهن تماماً، كما فعل ابن عربي حين أمعن في قراءة معراج الرسول . ﷺ . لكي تنشط المخيلة لديه فيتصور إسراءً ومعراجاً خاصاً يقوم على محض التخيلات الذهنية بل في الواقع أكثر من إسراء ومعراج"(44).

ولعل ما وقع فيه "جمال الغيطاني" في روايته "التجليات" حدث "لمحمد عرعار" في روايته "البحث عن الوجه الآخر"، حيث ذهب الخيال بالروائيين إلى تصورات أخرى للإسراء والمعراج، ناتجة عن عملية قراءة أو بحث في القصة ذاتها، جعلهما يتجاوزان معراج الرسول ﷺ إلى معراج خاص بهما، وهكذا ننتقل من مستوى إلى مستوى آخر، أو من غاية إلى غاية أخرى.

يقول رولان بارت (Barthes): "لا يتوقف فهم السرد فقط على تتبع مجرى الحكاية أو القصة واسترسالها، بل يتوقف أيضاً على التعرف فيها على "طوابق" وعلى إسقاط التسلسلات الأفقية للخيط السردي على محور عمودي ضمنياً، فقراءة سردها أو سماعه ليست فقط هي الانتقال من كلمة إلى أخرى، بل هي كذلك المرور من مستوى إلى آخر"(45).

"صعدنا إلى السماء واخترقنا الفضاء، النجوم المتلألئة، تتغامز مفضحة هواهها، تدعوني إلى الوصال"(46).

"الشهب والنيازك تتسابق مارقة، مرحبة... الكون يفتح صدره محضناً"(47).

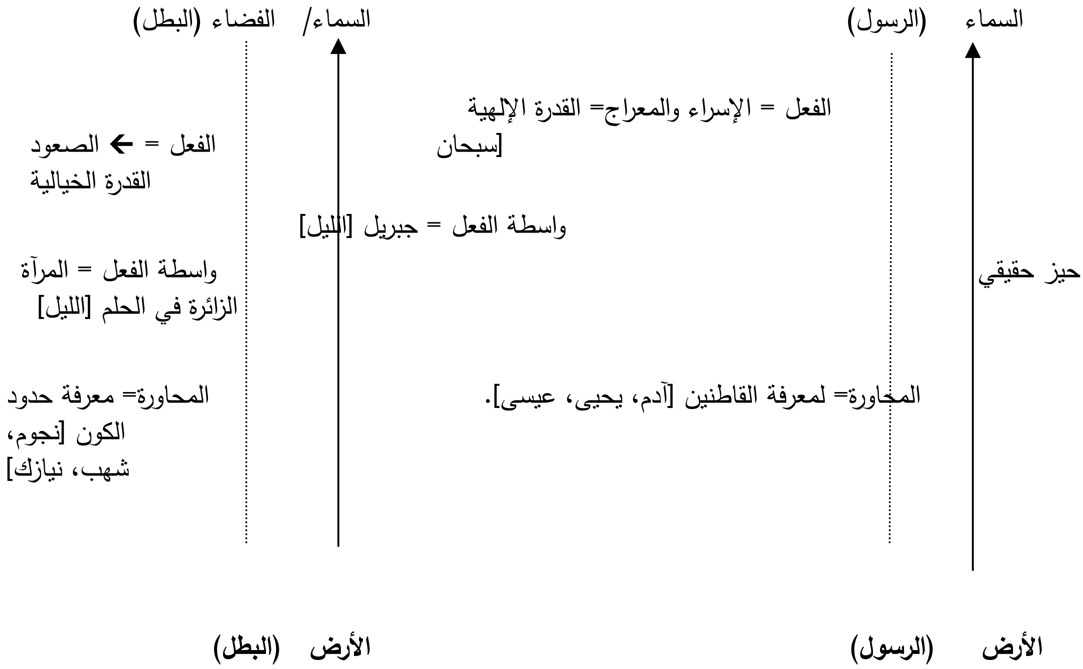
"ألا نمكث قليلاً عند هؤلاء"(48).

"ملكني خوف شديد وأنا أتصور نفسي أخترق حدوداً كونية"(49).

وهكذا تقترب الرواية من عالم السحر، الذي لا يخلو من الخوف أو الرعب. ولعل الخوف الذي سقطت فيه شخصية "البطل" في معراجه وإسرائه مع امرأته، يعود إلى عدم تحكم المؤلف نفسه في هذه التجربة الخيالية أو هذه الرحلة العجيبة التي لم يستطع الروائي توضيح الهدف منها أو الغاية من ورائها، وإن كان الهدف العام واضحاً، وهو البحث عن عالم خاص يحقق الطهر والصفاء والنقاء، وبالتالي يحقق الوصال أو الاندماج.ـــ ،،

***وبالرغم من ذلك، لا يمكن نفي الإضافة التي أحدثها "عرعار" على قصة "الإسراء والمعراج"؛ لأنه أخضعها لغاية خاصة، تلائم تصوره الفكري وتخيله الذهني، تختلف عن الغاية الأصلية لقصة الإسراء والمعراج.***

ـــــ ،، يقول الله تعالى: "سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير"(50).




القرآن الكريم الرواية

قانون انتظام الأحداث في الرواية:

لقد قدم لنا "روبرت شولز" معيارين أساسيين، من أجل تتبع ترتيب الأحداث في الخطاب السردي (الرواية) في قوله: "... وهذا يعني أنه إذا قدمت الأحداث في القصة في متوالية زمانية، فإن قدراً كبيراً من سرديتنا سوف ينصرف على إقامة روابط سببية بين الحدث وما يليه. وهذا يعني، فضلاً عن ذلك، أنه إذا قدمت الأحداث خارج المتوالية الزمانية، فإننا سنبحث عما يوصلنا إلى فهم المتوالية الزمانية، لكي نتمكن من الإمساك بالمتوالية السببية التي تخبرنا بالكيفية التي تنتظم فيها المتوالية الزمانية"(51).

ويبدو أن المتواليتين مترابطتان إلى حد بعيد؛ لأن فهم المتوالية الزمانية لا يكون إلا بالكشف عن المتوالية السببية. فالعلاقة بين السبب والنتيجة، تتضمن علاقة زمنية في الوقت نفسه. إلا أن الكشف عن البنية الزمانية في الرواية الجديدة (المعاصرة)، يعد مسألة عويصة؛ لأن الروائي يعتمد إلى تبديد الأحداث وإلى كسر الروابط المنطقية بينهما. فيغدو بذلك المعياران السابقان، لا يلائمان بنية سردية حديثة تتطلب مقاييس أو معايير أخرى تستجيب لتطورات هذه البنية ومتغيراتها.

ـــــ ،، ـــــ

***ومن أجل ذلك نرى ضرورة اعتماد متوالية أخرى، قد تجعلنا نمسك بانتظار الأحداث وترابطها في الخطاب السردي، وهي المتوالية الدلالية أو المعنوية. فإذا كانت الأحداث في الرواية الجديدة لا تخضع إلى ترتيب تسلسلي، فإن فهم ترتيبها وانتظامها، لا بد أن نعتمد فيه على دلالة هذه الأحداث، بل كذلك على دلالة الوحدات التي تملأ حلقات السرد ومساحته.***

ـــ ،، ـــ

يقول بارت (Barthes): "فكل ما هو مشار إليه في نظام الخطاب هو بالتحديد جدير بالذكر، وحتى عندما يظهر أن هناك جزئية غير دالة مما يقبل الجدل، ومتمردة على كل وظيفة، فإن الخطاب يظل بحاجة إليها من أجل استكمال المعنى نفسه بما هو مبهم غير مفيد فيه، فكل شيء في السرد معنى"(52).

وهذا ما يجعلنا نتجاوز تتبع الأحداث إلى تتبع وحدات أخرى، لا تقل أهمية عن مفهوم الحدث، وهي وحدات أطلق عليها "بارت" مفهوم "الوسائط" و"القرائن" وهي لا تتضمن قيمة زمنية، بقدر ما تتضمن قيمة دلالية، تولد وظيفة زمنية، بعد تفسيرها وفهمها "إن القرائن تستلزم نشاطاً تفسيرياً لفك رموزها، فعلى القارئ أن يتعلم كيفية التعرف على الطبائع والأجواء، بينما تقدم له المخبرات معرفة جاهزة"(53).

فكل من الوسائط أو القرائن تؤديان وظيفة زمنية إضافة إلى وظيفتها الأساسية (الوظيفة الدلالية) حيث يتم وصف ما يفصل بين لحظتين من القصة "وتظل هذه الوسائط وظيفية باعتبار كونها تدخل في تعانق مع نواة ما، غير أن وظيفتها تكون مخففة، أحادية الجانب طفيلية، ذلك أن الأمر يتعلق بوظيفة زمنية خالصة(54).

ويمكن أن نأتي بنموذج توضيحي للأفكار السابقة من رواية "البحث عن الوجه الآخر"، حيث عمد الروائي "عرعار" إلى عملية قطع للأحداث في مواطن كثيرة في روايته، جعلها تصل إلى حد الفوضى، هذا إن لم يتمكن القارئ من فهم خطة الروائي في عرض الأحداث وبنائها.

ولعل المنطق في هذه الحالة يعد أداة أو وسيلة جوهريتين لمعرفة خطة عرض الأحداث وترتيبها في الرواية، وهذا ما اعتمده باحثون مشهورون في مجال دراسة الخطاب السردي وتحليله حيث يشير "بارت" "إلى أن أغلب الباحثين الذين درسوا الوحدات الحكائية أو الوظائف بشكل عام في الوقت الحاضر، أعطوا أولوية كبيرة للمنطق على الزمن منهم: "ليفي ستراوس" "كلود بريمون" "تودوروف"(55).

ومن ثم فإن المنطق الذي اعتمده هؤلاء الباحثون في الكشف عن العلائقية أو عن البناء العضوي للوحدات أو الوظائف في السرد، يقارب مفهوم المتوالية الدلالية التي أشرنا إلى اعتمادها سلفاً؛ لأن الاعتماد على المتوالية الزمانية قد لا يصل بنا إلى فهم علائقية الأحداث في بنية سردية معقدة متشابكة كالبنية السردية في رواية "البحث عن الوجه الآخر".

فالبطل يتصور متكلماً غريباً ظهر في حجرته، وهذا يشكل الحدث الكلي أو الحدث الرئيسي (ح ك) والذي ستتولد عنه أحداث جزئية (ح ج). حيث ظهر الحدث الجزئي الأول (ح ج 1) وهو محاورة المتكلم الغريب للبطل. لكن السارد هنا لم يستمر في ذكر الأحداث الأخرى التي تعقب الحدث الأول (ظهور المتكلم الغريب) وإنما انتقل إلى وصف البرق والرعد ( و ق)، كقرينة تدل على طبيعة الحدث (الخوف) ثم انتقل إلى ذكر عارض للشخصيات (رجال الكهرباء)، ثم عمد إلى وصف الأشياء وصفاً فلسفياً فكرياً (وصف الشموع) ثم يختفي الحدث تماماً، ليظهر حدث جديد أو مفاجئ.

وهكذا ينتقل السارد من حدث إلى آخر بصورة مفاجئة ومتكررة عبر النص الروائي كله. ولعل هذا التذبذب الواضح في الأحداث يعود إلى

تذبذب الشخصيات في حد ذاتها، ولا سيما شخصية البطل بين الواقع والحلم. فمعظم أحداث هذه الرواية هي عبارة عن جملة من التداعيات التي تعيشها الشخصية في الحلم وفي أحلام اليقظة كذلك.

**معادلة الحدث المقطوع:**

ح ك = [(ح ج1 و ق) + (ذ سـخ + وش) (ح م)].

وعلى الرغم من تلك التداعيات وتلك التقطعات الموجودة في أحداث الرواية والتي تبدو متناقضة ومتضاربة، إلا أنها في حقيقة أمرها منطقية ومنسجمة من خلال بنى رحمية تختفي وراء الأحداث وفق تتابع منطقي يختلف عن التتابع الكرونولوجي في الرواية الكلاسيكية، أو التقليدية.

***

**الإحالات والهوامش:**

*(1) د. عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1998م) ص، 54.*

*(2) م، ن، ص، 75.*

*(3) د. عبد القادر فيدوح، شعرية القص (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية 1996م) ص، 80.*

*(4) د. ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر 2000) ص، 30.*

*(5) م، ن، ص، ن.*

*(6) مجلة الثقافة، تصدرها وزارة الثقافة والاتصال، العدد 114، الجزائر (د. عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد). ص، 208.*

*(7) ايت ديو ليس، السريالية، ترجمة: بهيج شعبان (بيروت: دار الطباعة والنشر 1956) ص، 68.*

*(8) م، ن، ص، 91.*

*(9) م، ن، ص، ن.*

*(10) محمد عرعار، البحث عن الوجه الآخر (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1980) ص، 20.*

*(11) محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال.... (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع) ص، 185.*

*(12) البحث عن الوجه الآخر: ع، س، ص، 26.*

*(13) محمد عرعار العالي، الطموح (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1978م) ص، 73.*

*(14) حدّث أبو هريرة قال:... ع، س، ص، 162.*

*(15) كوامي نكروما، الوجدانية (فلسفة وعقيدة للتحرير والتطور) تر: د. عبد الكريم عزقول (بيروت دار الثقافة، 1964م) ص، 79.*

*(16) البحث عن الوجه الآخر، ع، س، ص، 27.*

*(17) م، ن، ص، 75.*

*(18) م، ن، ص، 23.*

*(19) كوامي نكروما، الوجدانية، ع، س، ص، 162.*

*(20) البحث عن الوجه الآخر، ع، س، ص، 27.*

*(21) كوامي نكروما، ع، س، ص، 80.*

*(22) البحث عن الوجه الآخر، ع، س، ص، 80.*

*(23) م، ن، ص، 24.*

*(24) م، ن، ص، 23.*

*(25) م، ن، ص، 21.*

*(26) م، ن، ص، 19.*

*(27) م، ن، ص، ن.*

*(28) م، ن، ص، ن.*

*(29) م، ن، ص، ن.*

*(30) م، ن، ص، 88.*

*(31) م، ن، ص، ن.*

*(32) م، ن، ص، 73.*

*(33) م، ن، ص، ن.*

*(34) د. ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة،*

ع، س، ص، 62.

(35) البحث عن الوجه الآخر، ع، س، ص، 13.

(36) م، ن، ص، 36.

(37) م، ن، ص، 37.

(38) د. خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1982) ص، 89.

(39) البحث عن الوجه الآخر، ع، س، ص، 72.

(40) م، ن، ص، 73.

(41) م، ن، ص، 8.

(42) م، ن، ص، 16.

(43) م، ن، ص، 32.

(44) د. ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ع، س، ص، 33.

(45) آفاق، مجلة يصدرها اتحاد كتاب المغرب، العدد 8/9، 1988م (بارت، التحليل البنيوي للسرد) ص، 10.

(46) البحث عن الوجه الآخر، ع، س، ص، 43.

(47) م، ن، ص، ن.

(48) م، ن، ص، 44.

(49) م، ن، ص، 43.

(50) الإسراء/ 1.

(51) روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994) ص، 111.

(52) آفاق، ع، س، ص، 11.

(53) م، ن، ص، 14.

(54) م، ن، ص، 14.

(55) د. حميد لحمداني، بنية النص السردي (لبنان: المركز الثقافي العربي، ط1، 1991) ص، 31.

■■■

# الحاج كيان بين الدين والواقع

## (مقاربة سوسيولوجية لشخصية البطل في رواية عرس بغل للطاهر وطار)

**اومقران الحكيم- الجزائر**

***تقدّم لنا رواية عرس بغل شخصية دينية مخالفة لتلك الشخصيات الدينية التي وظفها الطاهر وطار في روايات "اللاز" و"العشق والموت في الزمن الحراشي" و"الزلزال"، فهي مختلفة في طباعها، وأهدافها، وحتى في نموّها داخل النص. فقد عبر "الشيخ" في رواية "اللاز" عن دواعي قرار قتل زيدان، يرى فيه عملاً إيجابياً لحماية الذات الجزائرية من القيم الدخيلة، التي قد تسيء إلى وحدة الشعب واستمرارية نضاله التحرري والتنموي.***

كما يكشف هذا الموقف عن صورة الإنسان التقليدي، غير العارف بحقيقة الواقع وحركية التاريخ، بحكم ثقافته الدينية التقليدية المتزمتة فكان الرافض للتطور، ورأي الآخر مهما كان مصدره.

***تستمر صورة هذه الشخصية شكلاً ومضموناً من خلال شخصية "مصطفى" وجماعته في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي".***

"إذا كان "مصطفى" وجماعته الرافضون للثورة الزراعية التي دعت إليها الدولة سعياً للقضاء على البورجوازية الاحتكارية، فيرفض "مصطفى" الاشتراكية وأصحابها، داعياً إلى إثبات الشريعة الإسلامية، واقعاً، بحكم أن الثورة الجزائرية، من مبادئها استرجاع وتطبيق القيم الحضارية الإسلامية ثمَّ يأخذ "الطاهر وطار" في نصّه "الزلزال" إلى عالم الانتهازية بعرض شخصية مثقفة، ثقافة دينية، تسعى إلى حماية أراضيها ومصالحها الشخصية تحت غطاء ديني، كما برز من خلال شخصية "بو الأرواح".

إن هذه الشخصيات الثلاثة تختلف عن شخصية "الحاج كيان" الرئيسية في رواية "عرس بغل".

إن الحركية الاجتماعية القوية والواسعة التي

عرفها المجتمع الجزائري وما صاحبها من تطوّر، كانت حركية هشّة، بحكم صعوبة هذه الحركية لتغيير الإنسان الجزائري في عمقه، وجعله يفقه حركية التاريخ، وحركية المجتمعات، ففي وسط هذه القوقعة بدأت تطرح بعض القضايا الأساسية التي تخص حقيقة الإنسان الجزائري، من هو؟ إلى أين يسير؟ فكانت هذه التساؤلات سبباً في إحداث الفجوة الفكرية في عقل الجزائري، كانت نتيجة انشطار الذات الجزائرية انشطاراً فكرياً، سياسياً، واجتماعياً، وثقافياً، ودينياً، انشطاراً تولّد عنه صراع نفسي أثّر سلباً على الوعي الفردي والجماعي للمجتمع الجزائري، الذي صار يعيش حالة اغتراب، حوّلته إلى كائن عاجز عن مواجهة واقعه، ولا يسيطر على مصيره، بغياب الإرادة، والهدف المستقبلي.

في وسط هذه الأجواء يلجأ الإنسان إلى أية وسيلة شرعية كانت أم غير شرعية لتحسين أوضاعه، لكنه يصطدم بواقع آخر أمرّ من الأول. فتغيب عن ذهنه المعاني الكبرى: ذوق الحياة وقيمة الفرد، وقيم المجتمع... ويصير وجوده إلى وجود كمّي، بمعنى أن الإنسان موجود ككتلة فيزيائية كأية كتلة أخرى موجودة في العالم الطبيعي. إن غياب الهدف المستقبلي لدى الفرد والمجتمع، يجرّ الإنسان إلى اتخاذ الماضي نقطة ارتكاز لاستمرارية الوجود، هكذا يسائل "الحاج كيان" نفسه وهو منفرد بين القبور، عمّن يكون: "ترى من أكون اليوم، المتنبي، أو حمدان قرمط، أو زكرويه الدنداني، أو أحد خلفاء بني عباس، أو أحد غلمانهم أو قوّادهم"(1).

تساؤل يكشف عن اغتراب "الحاج كيان" عن حاضره، وواقعه اليومي، فهو لا ينسب وجوده إلى تاريخ وطنه وشخصياته، ليحدد به ذاته وشخصيته وهويته، بل يعود إلى تاريخ عابر، يستنجد به لعلّه يلحق بشخصياته، وعظمته لتلك التغيرات التي أحدثوها في واقعهم، حين شعروا بضرورة تجاوز قيم رأوها فاسدة، فثاروا ضد هذا الواقع سعياً للتغيير، وتكييفه لحركية التاريخ، وتطوّر المجتمع، وما ذكر المتنبي إلا دليلاً على ذلك وكذا حمدان قرمط.

إن الصراع الاجتماعي عملية معقّدة شبكة من العلاقات ويختلط ويتبادل التأثير فيها: العام والخاص الذاتي والموضوعي الماضي والحاضر والمستقبل بيد أن هذا الصراع مهما تعدّدت أشكاله وصوره، لابدّ وأن يظل محكوماً في كونه صراعاً، أولاً من أجل البقاء، وثانياً من أجل تحسين هذا البقاء"(2)، لذا لم يكن لجوء النساء إلى الماخور إلا طلباً للبقاء والاستمرار في الحياة ومنه فلابد من التفكير في تحسين أوضاعهم وتغيّير أحوالهم المأساوية، إلى حياة أفضل وأطيب.

*ويكشف وجودهن في الماخور عن الصراع الاجتماعي الطبقي السائد في المجتمع وذلك الظلم الاجتماعي المتولّد عن السلطة الأبوية المُمارسة داخل العائلة.*

هذا هو العالم الذي عاشته "العنابية" وزميلاتها في الماخور، عالم يصفه "الحاج كيان": "بعالم يتحرّك دون قوانين، أو دوافع أو رغائب فالإنسان ينطلق فيه بلا غاية ولا قانون، فهو هيكل عظمي يلتقي مع الهياكل الأخرى، وتنطلق في السماء منتظرة ما سيكون"(3).

والانطلاق الذي يتحدّث عنه "الحاج كيان" تعبير عن الحركية التي تبناها الجزائري وهو يبني مجتمعه، انطلق بانياً مشيّداً، داعياً إلى نظام إيديولوجي، اشتراكي، ثائراً على القديم والتركة الاستعمارية، كل ذلك شرع فيه دون تكوين نظرة مستقبلية، وإستراتيجية واضحة المعالم، تحافظ

على استمرارية هذه الحركة عبر التاريخ، وتطورها وتطوّر المجتمع، وبالتالي تحقق أهدافها في الواقع ولكن لم ترقَ الانطلاقة إلى الطموحات المنتظرة، بل استفادت منها شريحة ضيقة من المجتمع، خاصة منها الطبقة البورجوازية، وبعض أفراد الدولة، التي يصفها "الحاج كيان" بالهيكل الجبّار.

يطلب "الحاج كيان" أن يكون جزءاً من هذا الهيكل، ليحقق سعادته إلا أنه صعب عليه تحديد موضعه من الهيكل، والانتماء له كلية: "الهيكل الجبار يتكوّن، يملأ العالم كلّه، كل الفضاء، هذا هو الهيكل المنتظر، ما أسعد أن تكون منه، أنت ذرة لا تُرى بالمجهر في هذا الهيكل الضخم وأنت كل هذا الهيكل، ما دمت لا تحدّد موضعك منه، فأنت وهو أنت، وما دمت لا تتحرّر منه، فأنت لا شيء بالنسبة إليه"(4)، فالذي لا انتماء له، إنسان ميت، زائل، "فالحاج كيان" حين صعب عليه تحديد كينونته بهذا الهيكل يتحرّر منه رافضاً الموت والعذاب والألم، طالباً الانعتاق والحياة على الأرض بمعنى معايشة الواقع الحقيقي.

إن التشتت الذي يعانيه "الحاج كيان" أفقده الأمان والشعور بالراحة اللازمة لتوازنه الوجداني والذهني فصار يتعاطى الحشيش والخمر، وهو لا يزال يبحث عن شيء يهتدي به، ويستند إليه ليستعيد به توازنه المفقود، فتأكد له أن التحرر هو الوسيلة التي توصله إلى غايته، فهو يقول: "أنت جزء من الأرض، من التراب والوحل والمعادن لا تحسّ بالكينونة إلا عندما يسلّط عليك الألم، المهم أنك تحررت،... فانطلق الآن، اقتنع بوجود العالم، اقتنع برشاقته، وبتناسقه، كن جزءاً منه، أنت أيضاً رشيق متناسق(5).

لنقف عند رد فعل "الحاج كيان" محلّلين ما قاله. فهذه الجملة يؤكد بها الروائي، ومن خلال شخصياته، حقيقة عبَّرنا عنها في ثنايا هذه الصفحات، وهي أن الإنسان الجزائري فاقد لمبررات وجوده في العالم، سواء كفرد أو كمجتمع، فهو لا يعرف وجوده ولا يحس به.

—— ،، ——

***يشعر بالألم، وحينئذ يقع ردّ فعله، فيكون ردّاً متأخراً، تجاوزه الزمان فيقع في الفوضى والتشتت، ممَّا يؤدي به إلى الانشطار لا يعرف من يكون؟ وكيف يواجه واقعه، كل ذلك بسبب قلّة وعي الإنسان الجزائري للعالم.***

—— ،، ——

والروائي وعلى لسان "الحاج كيان"، يوصل إلى القارئ، ومنه المجتمع فكرة أن العالم الذي نحيا فيه عالم متناسق، ورشيق، بمعنى أن وجود الإنسان في العالم، ليس وجوداً بالقوة، أي أن الإنسان مُجبر على الخضوع للقوانين الطبيعية أو الاجتماعية، دون وعيه، فالعالم طبيعة متحرّكة بفصولها وزمانها، وتغيّراتها، وكذلك الفرد والمجتمع، يتحرّك ويتغيّر ويتطوّر، فهذه الحركة تبعث في العالم الحيوية والرشاقة، وينبعث منها التكامل والتناسق ومنه تتحقق الكينونة.

إذا كان العالم يخضع لقانون التكامل، فكيف بالمجتمع لا يعتمد على هذا القانون في حركته، فعلى الإنسان كما يطمح إلى ذلك "الحاج كيان" أن لا تفصل في حياته اليومية بين مختلف العوالم التي يعايشها (العالم الاجتماعي، العالم الثقافي، العالم الديني، العالم السياسي) وينحاز إلى عالم واحد فقط، ليشكّل ويحقق ذاته، ثمَّ يرفض غيرها رفضاً قاطعاً، لأن ذلك يسبب فقدان التناسق والتكامل الاجتماعي ويؤدي إلى الانشطار، الذي كان "الحاج كيان" ضحية له.

## ـ تكوين "الحاج كيان" الديني.

ـ يعود بنا "الحاج كيان" إلى شبابه، وإلى المكان الذي تلقّى فيه تعليمه الديني، وبهذه العودة

يصوّر الروائي علاقة الشاب الطالب بأساتذته داخل جامع الزيتونة، وطريقة التعليم، التي يتلقّون بها دروسهم ودورهم بعد نهاية مشوارهم وتكوينهم العلمي.

يبتدأ نهار الشاب الطالب مبكراً، فهو يستيقظ على الساعة الثالثة صباحاً:

*"يستيقظ من نومه ملتاعاً، يضع جبّته الزرقاء البالية على كتفيه طربوشه الأحمر المتسخ على رأسه، يحمل إضبارته، ويغادر المأوى الخيري، منطلقاً نحو جامع الزيتونة، وجد نفسه أخيراً في رحاب جامع الزيتونة الأعظم"(6).*

بعد الوضوء والصلاة، يعكف "الحاج كيان" على ديوان المتنبي ويرتّله ترتيلاً وكأنه كتاب مقدّس. وكان "الحاج كيان" يتوقف عند قصيدة مرثية أخت سيف الدولة، فيقرؤها مرّات عديدة، ومن هذه القراءة كان الشاب، يتعلّق بأخت سيف الدولة كأنه عشيق لها وصار يحبّها إلى درجات الهذيان، وصارت تحضر وترتسم أمام عينيه طابعة قبلات على جبينه والتي يقول فيها الشاعر:

**يظن أنه فؤادي غير ملتهب**

**وأن دمع جفوني غير منسكب**

**بلى، وحرمة من كانت مراعية**

**لحرمة المجد، والقصاد، والأدب**

**ومن مضت غير موروث خلائقها**

**وإن مضت يدها موروثة النسب**

**وهمّها في العلى والمجد ناشئة**

**وهم أترابها في اللهو واللعب**

**وإن تكن خلقت أنثى، لقد خلقت**

**كريمة غير أنثى العقل والحسب"(7)**

حضور المرأة بهذا الشكل "الصوفي" مع بداية تقديم الروائي لشخصية "الحاج كيان" تلميح أولي للموضوع الذي ستعالجه الرواية، حتّى وإن لم يقدّم الروائي أية تفاصيل أخرى. غير أننا نقر للروائي براعته في تشكيله لصورة المرأة، وإعطائها بُعداً صوفياً، يتجاوب والحياة النفسية والشعورية للشاب المتديّن.

لا يوضّح الروائي، ولا حتّى شخصيته الروائية، كيف وقع الحب بين الشخصيتين. وهل ستحقق غاية المتحابّين، ويمكننا القول إن الروائي يهدف من وراء ذلك إلى إبراز الحياة النفسية للطلبة الشباب، داخل الجامع الزيتونة فهو يصفهم بأناس يفتقرون إلى الحنان العاطفي، والارتباط الشعوري بالآخر، افتقار مردّه المبادئ والقيم والسلوكات المتّبعة في مثل هذه الأمكنة المقدسة.

لكن الشاب الجزائري، عرف كيف يعيش حياته العاطفية، وتعويض افتقاره للحب، بالحلم، والاعتكاف على قراءة قصيدة المتنبي التي يجد فيها الشاب صدى لمشاعره وآهاته النفسية، من خلال تلك الصورة المرتسمة لأخت سيف الدولة، التي شكّلها الشاعر بما لهذه المرأة من أخلاق ومجد وكرم.

إن العشق "الصوفي" الذي يمارسه الشاب، وليد ثقافته الدينية، ثقافته محافظة، تنبذ الدخيل، وترفض الجديد والتطّور مع تطورات العصر، لكونها ثقافة تقدّس الماضي، وتمجّده، وتعتبره نور الإنسان عقلاً وفكراً، وديناً ودنيا، سلوك هو وليد

الحاضر المعقّد والصعب الذي: "أدّى بالإنسان نفسه، مضطراً إلى أن يكرّ هارباً إلى الخلف إلى الأزمنة البعيدة، التي كان فيها آباؤه يثيرون رعبه".

"... إن البحث المحموم عن حضارة قومية سابقة إنما يستمد مشروعيته من حرص المثقفين على أن يبتعدوا قليلاً إلى الوراء، أمام الحضارة العربية التي يهمّون أن يغوصوا فيها، ويكون وعي الذات والحرص على تميّزها، وهو شرط رفض الواقع المتخلّف الفاسد وبالتالي الثورة عليه"(8).

***لم يُبرز "الحاج كيان" رغبته في الثورة على الواقع، مع بداية نص الرواية بل راح يصفه وصفاً دقيقاً ومفصلاً؛ طريقة التربية والتعليم التي كانوا يتلقونها في جامع الزيتونة، وكيف تنشئ هذه التربية الإنسان وتربطه بواقعه وتاريخه، وفكره؟***

ثمَّ نتيجة هذه التربية حين مواجهة الواقع الفعلي، واقع الفرد ومجتمعه:

"تحلّ الساعة الثامنة، فيدخل شيخ البلاغة، وكان منذ أسبوعين يصول ويجول، في درس الكناية، ولا همّ له سوى شرح شاهد" بعيدة مهوى القرط. تقولون عنقها طويل، أقول لكم ناقة أو زرافة، تقولون بين وجهها وصدرها مسافة، أقول لكم هذا كلام الطرقات والجسور. ماذا يبقى إذن؟ يبقى أن نلبسها قرطاً، ثمَّ نرى ما إذا كان القرط ينزل على كتفيها أم لا؟ فإذا لم ينزل وظلّ بعيداً، نقول هذه العادة؟

فيجيبه طالب:

. نقول طويلة العنق.

. لا يا حمار، ليست زرافة، ماذا نقول إذن؟

. بعيدة مهوى القرط يا سيدي.

ـ أحسنت، أحسنت، هذه هي البلاغة، وهذا هو الجمال"(9).

يرفض شيخ البلاغة تفسير الطالب الشاهد البلاغي تفسيراً يحيل إلى الواقع الحي، فهو يلقن الطلبة الصورة البلاغية، تلقيناً خيالياً مجرَّداً فالرفض غايته إبعاد عقل الطالب للتشبيه والاتصال بالواقع الحي والحرص على التمايز والاختلاف بين التعليم التقليدي الأصلي والتعليم الغربي، وهذا يُثبِّت في نفسية الطالب الروح المجرّدة والمثالية المحضة وهذا ما يقوم به شيخ البلاغة حين أجاب الطالب الآخر بترديد الشاهد كما هو بعيدة مهوى القرط. فهي إجابة انعكاسية شرطية.

من الدرس الأدبي، ينتقل الشاب وزملاؤه إلى حضور خطاب أستاذ التوحيد الذي يُباشر خطيبته بتقديم أبرز الشخصيات التي عرفها التاريخ الإسلامي ووزنها العظيم فيه وهي: محمد بن عبد الله بن عبد المطلب صلوات الله عليه، أبو الحسن الأشعري، أبو حامد الغزالي، وحسن الشيخ (ويقصد به حسن البنا) ويقول واصفاً هذا الأخير: "حسن الشيخ، ليس عالماً دينياً غارقاً في النظريات والتفاسير، وإنما هو قائد، ومعلّم، ومجاهد، يبثُّ دعوته في كل مكان (...) حسن الشيخ يقتحم حتّى، آه، تصوّروا أين يقتحم حسن الشيخ، لم يستطع متابعة كلامه والتلفّظ بالمكان فقاطعه الشاب.

دور البغاء يا سيدي.

فاندهش الشيخ، من هذا؟ الجزائري، أحسنت؟!"(10).

ويواصل الشيخ خطبته، إلى حين يسأله أحد الطلبة، هل العاهرات كافرات يا سيدي؟

فيجيب الشيخ، بطريقة خطابية مستعرضاً قيمة الفعل الدعوي الذي يقوم به "حسن الشيخ" فهو

يحاول إخفاء رأيه عن الطالب، وبطريقة تمويهية.

لاحظنا كيف عمد "شيخ البلاغة" إلى فرض طريقته في التفكير على الطلبة، وكيف بثَّ فيهم روح التجريد، وها هو نفس الفعل يتكرّر مع شيخ التوحيد: "فبواسطة التمويه، تتمكَّن الثقافة الاجتماعية المهيمنة من أن تفرض نظريتها وقيمها وأهدافها، إن الفرد، والحال هذه لا يستطيع الاعتماد على رأيه، والنظر إلى الأمور باستقلال فكري بعيداً عن آراء الآخرين، إنه سجين الأفكار والآراء التي تأتيه من الخارج، وهو لا يثق برأيه أو بنظره، بل يتقبّل رأي غيره، خصوصاً رأي من يعتبرهم أعلى منه منزلة أو معرفة أو نفوذاً، لذلك يبتعد الفرد عن حقيقته، ويصبح مسيّراً للمصالح المهيمنة في المجتمع حوله"(11). "فالحاج كيان" الشاب لا يملك أية معرفة عن الأماكن التي يقتحمها "حسن الشيخ" لبث دعوته ولا حتّى الدواعي التي أدّت بتلك النساء إلى أن يمارسن البغاء، فكل هذه الأشياء تغيب عن الشباب، وغيبها الروائي، فهو يصفه مباشرة عند فراغ شيخ التوحيد من خطبته قائلاً: "سأدعو في المواخير منذ الليلة، أنشر الدعوة، على غرار السلف الصالح الأشعري، أو الغزالي، أبدأ التجربة من دار البغاء"(12).

—— ،، ——

***فور إتمام "الحاج كيان" تكوينه ودراسته، يخرج الطالب قاصداً ماخوراً لنشر الدعوة، وتحقيق أمنيته اقتداء بحسن الشيخ.***

—— ،، ——

انفتح باب الماخور، وبحماس قوي، وبسرعة وجد نفسه على كرسي: "شعر أولاً بركبتيه ترتجفان، وبقلبه يهتز، وبفراغ مهول يحيط به إلا أنه سرعان ما صعد الدم إلى رأسه، ولعبت ضبابة رمادية على عينيه، وغشّت بصره، اعترته حماسة قوية، يا من هنا يا إماء الله، أيتها المسلمات، تعالين أحدثكن، أنا صوت الله، أنا صوت الهدى والرشاد، تعالين أفقهكنَّ، أو أحدثكنَّ حديثاً جميلاً"(13).

يوجّه الطالب الزيتوني خطابه مباشرة للنسوة، واصفاً إياهنَّ بالمسلمات للتأثير عليهنَّ، وإثارة الشعور الديني المغمور في أعماقهنَّ، ويصف الطالب نفسه بصوت الله، وبالمصلح، وبالمرشد، وهدفه إخراج النساء البائسات الحاقرات من وضعهنَّ السيئ والأليم الذي يعشنَ فيه، ثمَّ يواصل الطالب خطابه، بإبراز الأسباب التي أنتجت هذه الفوضى الاجتماعية، وأدَّت إلى انحلال المجتمع الإسلامي والنكسة التي أصابته، وتآمر أعدائه وأبنائه عليه.

فهذه النظرة التي يقدمها الروائي على لسان شخصيته تمثيل للنظرية القائلة أن التشوّهات التي تعرَّض لها المجتمع الإسلامي مرجعها ابتعاد المجتمع عن مصادر الوحي والإلهام الأولى، وتغلغل العنصر الأجنبي، وقتله الروح الإسلامية الأصلية، وجلبها للاستلاب والانحلال الأخلاقي والفكري والثقافي، ممَّا تسبب في تدمير القاعدة الإنتاجية السياسية، والاقتصادية، وتفكيك البنى الاجتماعية.

ومن هنا دعا أصحاب هذه النظرية إلى إحياء الثقافة العربية الإسلامية الماضية وتطهيرها من الشوائب والتشوّهات التي طرأت عليها، والاستناد عليها لتدعيم ثقافتها، واسترجاع وعيها الأصيل بذاتها، واسترجاع ثقتهم بنفسهم، وقدراتهم، واسترجاع الأمل بالوجود المستقل والفعّال، ولن يتحقق ذلك إلا بقيادة ثورة ثقافية، ستتكفل هي وحدها: "بخلق الإنسان الكامل، والمجتمع الكامل، وأما الانصراف عن الثقافة الأصيلة، ومقوماتها فيؤدي لا محالة إلى فقدان الثقة بالنفس، وانشطار الذات، وتفكّك

الشخصية، وتحلّل الفرد من روابط الصلات. الثقافة الأصلية تزيده فردية على فرديته وتخفيه عن حريته، وتقلقه على مستقبله"(14) الذي فقده الإنسان العربي المتحـرّر، والبـاني للمجتمـع الجديـد. إلا أن هـذه النظريـة، لـم تجد صـدى كبيراً، بين أفراد المجتمع لكونها نظرية قديمة، تنبذ كل جديد، كما أنها نظرية لـم تقترب مـن المجتمـع لدراسـة، أو تحديد عناصر نموّه، وتدهوره، فتعاملت معه بكيفية جامدة، لا تعرف الحركة والتطوّر.

*لم يكن رد فعل الفتيات عند رؤية الشاب الزيتوني إلا استغراباً للمشهد غير المألوف لديهن، فرحنَ يسألنَ أنفسهنَّ، عمَّن يكون هذا الشخص، وماذا يقصد بكلامه، فتقوم إحداهنَّ للردّ عليه:*

"إننا نصوم، أفضل ممَّا تصوم حرائركم.

ثمَّ تزيد أخرى: نعم نحن مسلمات، ولكن كل الذين يأتون أيضاً مسلمون.

أمـا أخـرى فتـردّ عليـه بغضـب وخـوف مـن زوال قوّتها:

أيها المجنون، لقد جئت تخرّب عيشي، من قال لك إننا غير مسلمات"(15).

تستغرب "العنابيـة" صـاحبة المـاخور، لكثـرة الكـلام والضـجيج الـذي يعـمّ محلهـا. فتخـرج مـن غرفتهـا، مسـرعة، مندهشـة عنـد رؤيتهـا للطالـب، فتسأل عن وجود شـاب، جميل، وقوي وفتـى فـي مثل هذا المكان، وداعياً إلى الهدى والرشـاد، ثمَّ تـردف قائلـة: إنـه لا يختلـف عـن غيـره مـن الزيتونيين الذين يحضرون يومياً إلى الماخور، ثمَّ تدعوا خادميها: "هاتوه لـي، هاتوه، أنا أعرف ما أفعل بـه (...) هيّا أعينـوني عليـه إلـى غرفتـي، (وكان لا يزال يخطب)(16).

وهـو علـى سـرير "العنابيـة" يتعـرّف الحـاج كيـان عليهـا، إنهـا بنـت بـلاده فتُعلمـه عـن سـبب لجوئهـا إلـى المـاخور، والاشـتغال فيـه، فتتوطـد العلاقـة بينهمـا، بعـد أن تـراءت لـه العنابيـة علـى صورة أخت سيف الدولة، التي كانت تحضر في أحلامه، حين كان بجامع الزيتونة: "بانت له هي، أخت خير أخ، وابنة خير أب، هكذا تحدّث عنها المتنبي هكذا كانت تأتيه كل ليلة قبل أن ينام، هـي أخـت سـيف الدولـة بالـذات بلحمهـا ودمها"(17).

تتحول مشاعر الحاج كيان "اتجاه العنابية" واتجـاه الحيـاة والواقـع ومعاناتـه، فيـدرك أن الـدنيا كاملة، متكاملة، لا يجب النظر إليها مجزأة، كما تلقى ذلك على أساتذته، بجامع الزيتونة.

كما يكشف هذا التحوّل عن سلبية ثقافة التمويه: "التي تصنع الوعي الخاطئ الذي يجعلنا نرى العالم من خـلال نظـرات تصـنعها ثقافتنـا الاجتماعيـة، والواقـع المسيطر فيها (...)، ونتيجة التمويه ينتج إنسان فكرياً نظرتـه إلـى نفسـه، وإلـى تاريخـه، وإلـى العـالم نظـرة خاطئـة، تقـوم علـى المصـلحة المسيطرة مـن سياسـية واقتصادية واجتماعية"(18).

كما يمكننا تفسير تحوّل الطالب الشاب، إلى إخفاق الإرادة الذاتية لتكوين قاعدة في المجتمع، إذا كان مصدرها نابعاً من خارج المجتمع الأصل: "فالأخذ بالنظريات والمفاهيم الواردة من الخارج، يتعذَّر أن تؤدّي إلا إلى تعزيز التعمية والفوضى السائدة، إذا لم يستوعبها الفكر الذاتي وعبَّر عنها بأسـلوبه الخـاص، ورؤيتـه الخاصـة، وأصـبحت وسيلة مستقلة للمعرفة والإدراك، ولا تصبح هذه المعرفـة معرفـة حقّـة إلا عنـدما تمتلكهـا الـذات الجماعية الشاملة فتصبح تعبيراً عن واقعها، وعن إمكان تجاوز هذا الواقع"(19).

فالحـاج كيـان لـم تكتمـل لديـه، كفـرد حقيقـة المجتمـع الـذي راح يواجهـه ولـم يتلـق أيـة معلومـات

عنه، لذا فتحوله شكل من أشكال الانشطار الذي أصاب المجتمع الجزائري وأفراده، فالجزائري وإن كان يُنشد المبادئ والقيم المُثلى، سواء براية الإسلام، أو براية الوطنية أو التاريخ يطمح إلى تعزيزها واقعاً، يصطدم بقوة هذا الواقع غير الفعّال، وشدّة الفوضى القائمة فيه، لذا يصعب تحقيق الغاية، خاصّة إذا لم تكن الإدارة الجماعية جزءاً فعالاً في عملية التغيّير.

وهذا ما تقصده العنابية، بعد أن تزاملت مع الشاب الزيتوني: "اسمع عندما تكون في موضع، على حافة جرف مثلاً، ويهوي بك ذلك الجرف، من تلوم؟ هل تلوم نفسك؟ أم تلوم الجرف، أو تلوم من جعله جرفاً؟

راح يتمثّل الصورة، ملايين البشر يقفون على حافات الأجرف، الأجرف تهوي، هم أيضاً يهوون، المواقع تختلف بعضهم يغمره التراب. بعضهم في أسفل السافلين... الجميع في الهاوية، والجميع ضد الهاوية، الجميع يسعون إلى الفوق كله أجرف"(20). هذه الصورة التي تمثلها الحاج كيان ، تعبّر مجازياً عن موقع الفرد الجزائري البائس، وعلاقته بدولته "الفوق". فهي حالة مأساوية، وعلاقة اضطهاد، وهي دولة هشّة، لا تعرف الثبات في سياستها، وفي تسيير مجتمعها، واقتصادها، فهي رمز الخراب، والدمار، والفوضى، خاصّة وأنها لم تستطع تحقيق مبدأ العدالة الاجتماعية التي طالما حلم بها الجزائري، فالفقر لا يزال يدبّ في المجتمع، بسبب انشطار بُناه وبروز الروح الفردية التي تسبّبت في إحداث اضطراب في شبكة العلاقات الاجتماعية داخل المجتمع، ممَّا نتج عنه ظهور مشاكل على العلاقات السلطوية: "فكل مجتمع أصابت فيه محن الزمان شبكة علاقاته الاجتماعية "زمن الاستعمار" سيواجه قطعاً سيئات الروح الانفرادية، وستكون فيه العلاقات السلطانية ملوّثة، لأن الخضوع الذي تفرضه العلاقات هذه أفقياً وعمودياً ـ لا يجد مسوغه كالتزام وكواجب، ويصلح شبكة علاقاته الاجتماعية ليتغلّب على الصعوبات الناشئة، في نطاق علاقاته السلطوية"(21).

ـــ ،، ـــ

***وهذا ما لم تقم به الدولة الجزائرية، بإعادة شبكة علاقات الفرد بدولته ومؤسساته، وما وجود هذه الفتيات في الماخور، إلا دليل على ذلك: "كان البؤس يبدو عليهن، رغم اللامبالاة التي يصطنعنها"(22).***

ـــ ،، ـــ

يندهش "الحاج كيان" لما يراه، وما يواجهه من حقائق، فيراوده التساؤل: "وماذا بعد ذلك، مستقبل غامض، ضبابي، والعمل صعب لفكّه، لشدّة وقساوة هذا الحاضر، وما عليه إلا إقرار الحقائق، وكشفها للعيان، لا يزال هناك من يجوع، ولا يزال من يكسب، أهذا هو العدل الذي نعد به"(23).

ثـمَّ يستعيد "الحاج كيان" لحظة تاريخية، كانت صورة تكشف عن عظمة الشعب الجزائري، وحبّه للعدل والمساواة، وتماسكه بالروح التضامنية، فحين دعا رجال الدولة إلى حملة تضامنية بها يمكن مساعدة أجهزة الدولة في نفقاتها كما يمكن إعانة بعض المعوزين والمحتاجين، تقدّم الشعب بكل ما يملك فـ: "أتت المغانم، أتت بسخاء، لم يتوقعه أحد، القلوب تخفق بحب العدل، من وهب روحه في سبيل العدل لا يتردد من دفع خُمس مغنمه"(24).

إلا أن ذلك لم يكن كافياً للقضاء على الجوع والبؤس، فالجائعون يتزايدون ويتكاثرون. هكذا تكتمل صورة انشطار الذات الجزائرية: انشطار مس الفرد والمجتمع وفضائه، انشطار خرّب المكان، وجعل علاقة الفرد بدولته اضطهادية،

استغلالية، ومسّ الانشطار الإنسان الجزائري في عمقه إذ:

* زالت الروح الجماعية بين أفراد الشعب، وسادت الأنانية.
* تطليق الجزائري لأرضه، وسعيه وراء الوظيف العمومي.
* استغلال بَشِع للمرأة، وانحلالها خلقياً واجتماعياً.
* استغلال الدين لأغراض انتهازية، فردية أنانية.
* سوء تنظيم المدينة، تنظيماً عصرياً، بغياب الروح العصرية وروح المدنية.
* فشل تحقيق العدالة الاجتماعية.

هذا هو واقع المجتمع الجزائري في فترته الانتقالية: "مجتمع يتميّز بالفوضى في كل جوانب حياته، في أخلاقه، وقيمه، وسلوكه، كما في مدنه ومؤسساته، ومدارسه. ويرى أحد المحلّلين للمجتمع الذي يعيش مثل هذه الفوضى، إنها حالة منطقية، ولابد منها، فمراحل التجديد والتغيّير والتحديث تستوجب عدم التعرّض بالهجوم للعادات والأنظمة المتوارثة و"إنما تقوم قوى التغيير والانتقال بالاحتماء وراء الفوضى لتشكّل ستاراً لتسيير عملية التغيّير والتجديد، دون مجابهة القوى المحافظة مجابهة صدامية" (25).

—— ،، ——

***كما أن كل مشروع ديمقراطي قبل أن: "يصبح بناء مؤسسات، ومنظمات سياسية، فهو بناء الإنسان بناء خاصاً، حتّى يكون شعوره نحو "الأنا" ونحو الآخرين، الشعور الذي تنبعث منه كل المبررات الكفيلة بتحقيق هذه المؤسسات والمنظمات، والكفيلة بحمايتها خلال التطورات التي يأتي بها التاريخ"(26).***

—— ،، ——

إذا كان زيدان قد تنبأ بمصير الجزائر ما بعد الاستقلال بأنه مصير مؤلم، فبالفعل تحقّق التنبؤ، فالجزائر . الدولة حققت سيادتها السياسية، إلا أن الجزائر . المجتمع، قد مسّها الخراب والاضطراب والانهيار. كل ذلك مرجعه العلاقة الاطرادية التي سادت بين الفرد/الدولة، والفرد/المجتمع، والمجتمع/الدولة. فالمشاريع التنموية والاقتصادية الثقافية ضخمة، وإنجازها تمَّ بسرعة هائلة، في غياب الرؤية المستقبلية لها: "فالعهد الجديد حين يتأسس تحت إشراف دولة ينبغي أن يكون مجرّد إعلان للسيادة الوطنية، إعلاناً مسجَّلاً في السطور الأولى للدستور. بل ينبغي أن يكون أداة ضرورية لتنمية هذه السيادة في كل أبعادها السياسية، والاقتصادية، والثقافية"(27).

رغم هذه الفوضى والمأساوية، إلا أنه وكما جاء على لسان شخصية بو الأرواح، لا تزال لدى الجزائري ميزة، يتميّز بها، وهي عدم اللجوء إلى الإعدام والتقتيل: "الحق، هناك ميزة لا تزال بلادنا تتميّز بها حتّى الآن، وإذا استمرت فستكون للأجيال القادمة سنّة، عدم اللجوء إلى سفك الدماء، تصوّروا ما جرى من الاستقلال إلى الآن من أحداث... مهما يبلغ الحقد والجرم، ومهما يبلغ الخلاف، فإن الإعدام واغتيال السياسيين لم يُعرفا بعد في بلادنا"(28).

لم يستطع الجزائري الذي يرمي إلى تغيّير ذاته، النجاح في العملية وذلك بسبب اعتماده على المعرفة النظرية السياسية، دون النفاذ إلى عملية معرفة الذات: "فالمعرفة الذاتية، هي الشرط الأساسي للتغيّير الذاتي، في الفرد كما في

المجتمع، ولا تكون هذه المعرفة مجرّد معرفة نظرية، بل معرفة نقدية قادرة على اختراق الفكر السائد والنفاذ إلى قلب القاعدة الحضارية التي ينطلق منها سلوكنا الاجتماعي وينبع منها فكرنا وقيمنا وأهدافنا"(29).

***

## الإحالات والهوامش:

*1/ الطاهر وطار: عرس بغل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974، ص.05*

*2/ محمد أحمد الزغبي: التغيّر الاجتماعي بين علم الاجتماعي البرجوازي وعلم الاجتماعي الاشتراكي، دار الطليعة، ط2، بيروت 1979، ص181.*

*3/ وطار، عرس بغل، ص.10*

*4/ وطار، ص.10*

*5/ وطار، ص.27*

*6/ بطرس البستاني: أدباء العرب، دار الجيل، بيروت، دت، ص.227*

*8/ الزغبي، ص.162*

*9/ وطار، ص.27*

*10/ وطار، ص.28*

*11/ هشام شرابي: مقدمات لدراسة المجتمع العربي، الأهلية للنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1981، ص.69*

*12/ وطار، ص.32*

*13/ وطار، ص.47*

*14/ وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية: محاضرات الملتقى الخامس للتعرّف على الفكر الإسلامي. الجزائر، 1971، ص59.*

*15/ وطار، ص.49*

*16/ وطار، ص.50*

*17/ وطار، ص.60*

*18/ شرابي، ص.70*

*19/ محمد مصطفى زيدان: علم النفس الاجتماعي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص.72*

*20/ وطار، ص.63*

*21/ مالك بن نبي: بين الرشاد والتيه، ص40-.*

*22/ وطار، ص.43*

*23/ وطار، ص.106*

*24/ وطار، ص.106*

*25/ شرابي، ص.71*

*26/ بن نبي: تأملات، ص.10*

*27/ بن نبي، بين الرشاد والتيه، ص.32*

*28/ وطار، الزلزال، ص.206*

*29/ شرابي، ص68.*

■■■

# صــدر

**عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب**

د.أحمد زياد محبّك

**سلسلة أدباء.................................................**

**مكرمون**

# واحة الشعر

# المغيّب والمأمول

**شعر: علي شبيب - العراق**

عدنا إلى الدنيا
وكان غيابنا عنها غياب المبعدين إلى أقاليم العذابْ
عدنا وما عادت إلينا الروحُ؛
نحن الحاضرون بصمتنا
ومغيّبون كأننا جيلٌ من الموتى
تناسل في لوائح من أعدّونا لهذا الموتِ؛
ما كنا خرافاً موثقين بطيبةٍ حمقاء تنهشها الذئابْ
بل حزمةً من سنبل الفقراء كنا،
شاهدين على اختلاف الريحِ
والبحر الذي شاخت مرافئه وساحله تغضّنَ؛
قبل هذا الليل واجَهْنا نهاراً شاحباً
لم تبتعد فيه عن الجدران أعيُننا
وفجراً داكناً، تبدو ولا تبدو لنا فيه السماءْ
. قيل ابتعدتم
. ربما... قُلنا
وهل كنا لأنفسنا انتمينا في الشدائدِ؟
حكمة الأسلاف عنا أبعدتنا!
عن عصرنا نحن اغتربنا، هاربين لعزلةٍ كالفارِ
ألجأنا إليها الخوفُ؟
أم كان انشغال العصر بالصبوات عنا ريبةً
صرفت خُطانا عن خطاهُ وغربتنا؟
لسنا نعلّق ذنبنا في مشجب الأقدار أجراساً
لنعلن حين نقرعها براءتنا
ولا نرضى بأن تستاقنا الأقدارُ للمجهول قُرباناً
ومُصفاةً تكرسنا لشائبة الذنوبْ

قف أيها الزمن الجميلُ
ألا ترى أنّا وقفنا بانتظاركَ متعبين وما يأسنا؛
إن من جحدوك ضلّوا واضمحلّوا
والمسافر دونما زمنٍ وبوصلةٍ سيُهزمُ،
أو تغيّبه الدروبْ
كم من رجاءٍ واطئٍ
أعلى علينا صار من جبلٍ تراوده الوعولُ
وتنثني تعبى
. صعوداً... صاح أوّلنا وتابعه القليلُ
وضيّع الأوباشُ نبرته الحميمةَ؛
لم يعد غير الصدى المنسيّ منها في مسامعنا يوسوسُ
كانتحاب الطير في شجر المساء
واليوم ممتحنون نحن بما يعبّأ في سلال الروحِ
من ألمٍ تكوّر كالحصى،
ندعوه فاكهة الرجاءْ

***

لا بد من رؤيا
كما ضاقت معابرها ستتسع الحياةُ
وقد نرى في كل منعطفٍ مزالقَ
لا يُتاحُ لنا تبيّنها ويُوهمنا الضبابْ
فلنحتكمْ لِمِسلة الأحياء والموتى
لعل وضوءنا بدمٍ تلوث لا يجيز لنا الصلاةَ
أجازها الرُبان في قاع السفينة عندما احترق
الشراعْ!
والناس منقسمون:
شمّاس الكنيسة لا يحركه النشيدُ
فقلبهُ إلفَ الكنيسةَ
والمؤذنُ شاهدٌ في الفجرِ... ... ...
يزدحم الفضاءُ بشهقة العشب الطرية في حدائقنا
ويلسعه الذُباب بضجةٍ سوداءَ... والإسفلتُ يزفرُ... ...
أوقفوا حجر الرُخام عن التبدّد في قلاعٍ لا تفكر بالسقوط كأهلها
كونوا أدلاّءَ الشعاع إلى مقابرَ لا يمر بها الشعاعْ
في الجو متّسعٌ لأنفاس الجميعِ
وفي سِباخ (الفاو) ملحٌ للموائدِ كلها
في القمح، في البلوطِ، في تمر التَّبرزَلِ
بيدرٌ لجميع أفواه الجياعْ
والنِفطُ لعنتُنا الكبيرةُ!
كم أَسالَ من اللُعابِ؟
وكم أَحدَّ من الحرابِ؟
وفي الركائب لم تنلْ منه ولم نحملْ سوى ثمر الخرابْ!!
ألأنّه أشلاءُ جيلٍ، هاهُنا حكّامه وأدوهُ ظلماً،
قبل آلاف السنينِ؟
فأورث الأحفادَ لعنة من يرود النبع ظمآناً

فيخطئهُ ويعدو خلف أمواج السرابْ
وشمُ العذاب يظل ينزف كالندوب المستقرّةِ
في ضمير الأرضِ
لا يشفى بغير الريح، أنفاساً معذبّةً تهبُّ
عليه،
من رئة العذابْ

***

كُفوّا عن التحديق في بئر الظلام المنتهي
بسقوطهِ
وتسلقوا شجراً إلى سقف الظلامْ
لا بد من رؤيا ... ... ...
فيا نهراً شربنا منهُ، كان دجلةَ
كن محيطاً من دم الشهداء واصعدْ للغَمامْ
كن أنت، حتى نستردِ نشيدنا
ولتمطرِ الأيام ياقوتاً على فقراء مائدة اللئامْ
كن أنتَ، لا نهر المجرّةِ... ... ...
لم نكن يوماً ملائكةً لتنتسب النجوم إلى
خرائطنا
ولا غِسلينَ... ... ...
فالشيطانُ صعلوك القبيلةِ
لا نقارعه الكؤوس ولا نشاربه المُدامْ
أعلى من الأبراج نرفع صوتنا ونصيحُ:
يا أحفاد آدمَ كلنا من حمأة الصَلصالِ
أنجبنا الرُغامْ
فعلامَ يقتتلُ الذين تمددوا للسوطِ فوق أسرّة
الضعفاءِ
وانزلقوا إلى حُفرة الضَّياعْ؟
خمسين عاماً شلّهم فزعٌ بدائيُّ الملامحِ
عائمين على مياه الذُل ألواحاً مسوّسةً ولا
يتذمرونَ
وكالطبول الجُوف ظلّوا يُقرعونَ
ويزحفون على بطونٍ كالأفاعي
لا يحرك نبضهم فرحٌ ولا شَجنٌ
وقد يتمطّقون من التلذُّذِ
إنما لم يعرفوا من بهجة العيش اللذيذة
والحياة.
سوى التلذُّذ بالجماعْ!
شمس المسرّة لم تكن يوماً لهم شمساً
ولا نافورة الأحلام تذكر أنهم مروا بها ليلاً
أو احتضنوا طموحاً بين أذرعها
كما ضمَّ المحب إليه من يهوى بكفٍّ أو
ذراعْ
والنهرُ بالأسماك يطفح واعداً مليون صيادٍ،
وينتظر الشِباكْ
كم منجلاً يكفي؟ وأعناق السنابل تشرئبُ
على امتداد السهل،
للحصّادِ
كم عِرجونَ برحيٍّ تهدّل للقطافِ؟
وكم يداً ممتدةً لتحاورَ المنشار والفرجارَ؟
كي تبني لنا بيتاً لنسكنَهُ
ومدرسةً يشب لنا صغارٌ كالبنفسج في
خمائلها

ونحن مكبّلون بمحنةٍ من صنع أحمقنا
ونمتشق الضغائن كالأسنّة، هاهُنا
متربصين بخيرنا شراً
كما كنّا نجردها هنالك أو هناكْ
والأرض أسخى والحياة طفيفة الحاجاتِ
لكن الحماقة دَيدن الإنسانِ
لا يُرضيه ما يُعطى وإنْ أغناهُ عن صاعٍ أحق به سواهُ
وحفرةٌ في حجم قامتهِ أخيراً بيته تغدو
وعالمهُ الفسيح إذا توقف نبضه الضاري،
وكفّ عن الحراكْ
... ... ... .... ... ... ... ... ....
فلنخرجْ من هذا الأُخدود إلى أوقاتٍ شاسعةٍ
كسماءٍ تغسلها الأمطارْ.
درب التبّانة ملتبسٌ
ويُرينا في وجه المريخ الحانقِ
وجه غرابٍ أعمى حطّ وطارْ
العالمُ يهرمُ، آخرهُ عبثيٌّ ينزع للتفتيت . كأوّلهِ
ولنا في طقس الكون الحاضرِ مزولةٌ
سيشيرُ إلينا عقربُها
ويؤرّخ فرصتنا المحفوفة بالأخطارْ
ما فات سينسى، بعد قليلٍ منهزماً
كهزيمة من حملوا المصباح وما سألوا من أين تهبُّ عليه الريحُ
ومَنْ دخلوا في موج البحر وما عرفوا
أخلاق الموجة والتيارْ
فرقاءٌ نحنُ... .... ... يحشدنا شَذّاذُ الأرضِ، الأفّاقونَ
ويخدعُنا في الفتنة أبناءُ الطُلقاءِ
وقد نزداد مع المجنون جنوناً، حين يؤلّبنا
نتجنب قبعة الحاوي لكنّا سراً نلبسها
ونحاذر أخيلة الشعراءِ ويخلبنا هَذر المتشدق والمهذارْ.
هل نبقى بعد عبور البرزخِ،
/مُنتزعينَ من الكابوسِ/
كما كُنّا؟
نتأمل فردوس الإنسان ولا نتذوّق نعمته
ونمنّي النفس بشمّ هواء العيش الحر ولا نتنفس كالأحرارْ!!
أنظلّ نقاسي لفح النار قرابيناً عن أهل النارْ؟
لا ذنب جنينا، إلاّ أنّا نجني مُرّاً ما بذرته بتربتنا كفُّ الأقدارْ.
الأرض تدورُ ونحن كذلكَ
حول حياةٍ أدناها ليلٌ ونهارٌ يُولدُ من ليلٍ ونهارْ
آهٍ (انكيدو) مثلُكَ نحنُ... تطاول طاغوت الوركاءِ
على عشتار، وظلماً أنت حملت عقاباً من عشتارْ
فلنخرجْ من هذا الأخدود إلينا

يندحرِ الكابوسُ ولا يتكرر فينا موتٌ أجمل منهْ
الموتُ الأخضر للأشجارْ
لا نفــرق فــي آبــار الصــمغ ولا نتســلّق كاللبلاب إلى شُرُفاتٍ شاهقةٍ
لنكنْ كالنخل الفارعِ، بصريّ القسماتِ
وكالبلوط بسُحنته، جبليّ السُحنةِ
منتسبين لتُربتنا
وبريدُ الطير بجذع الزّانِ يعرفنا،
وبغصن الغارْ
ولنطلقْ نحو فضاء العالم طائرنا
لا أصــلح للــزمن المتغيّــر مــن ســفراءٍ كالأطيارْ.

***

# رباعيات
# لأبي العلاء المعري

**شعر : محمد منذر لطفي- سورية**

**- 1 -**

بينـــي.. وبـــين الهـــم دومـــاً صِـــلاتْ
فكيـــف يحلـــو لـــي ربيـــعُ الحيـــاةْ..؟
بِتْنـــا صـــديقين.. وبـــات الأســـى
يرمـــي.. ودهـــري كـــان بـــين الرُّمـــاةْ

**- 2 -**

فرحـــتُ أبغـــى مرفـــأً.. أو ســـفينْ
لأحتمـــي مـــن عاصـــفات الشـــجونْ
ضـــيّعتُ أيـــامي ببحـــر الـــدجى
فمـــا وقـــاني مرفـــأٌ.. أو ســـفينْ

**- 3 -**

ســـبرتُ ذاتـــي.. علَّنـــي أهتـــدي
إلـــى خبايـــا ســـرِّها الموصَـــدِ
فأغلقـــتْ أبوابَهـــا.. والكُـــوى
فَجِـــرتُ فـــي نفســـي.. ولـــم أرشـــدِ

**- 4 -**

قالـــتْ لـــيَ الـــريحُ.. تـــودُّ الحـــوارْ:
الليـــلُ قـــد ضـــوَّأَ هـــذا النهـــارْ
قلـــتُ لهـــا: أســـرفتِ يـــا هـــذهِ
قالـــتْ: ورمـــلُ البيـــد أصـــلُ النُّضـــارْ

**- 5 -**

ســـيَّانَ إنْ أقبـــلَ غـــيمُ الشـــتاءْ
أو ظـــلَّ محبوســـاً بكهـــفِ الســـماءْ

إنْ لم يفِضْ: أو يسقِ أهلَ الدنىٌّ

فموسمي الحبُّ.. وزادي الضياءْ

**. 6 .**

يا أيها الغيمُ الثَّريُّ الوِفادْ

يا حاملَ الخيرِ لكل العبادْ

لا تُرسلِ القَطْر على بلدتي

إنْ لم تُصِبْ بالقطر كلَّ البلاد

**. 7 .**

أنا الذي لا أستطيبُ الجِنانْ

إنْ كنتُ وحدي في الرحاب الحِسانْ

إلا إذا عاش معي موكبٌ

فيعذبُ العيشُ.. ويحلو المكانْ

**. 8 .**

دخلتُ بالأمسِ . ورُغمَ العصورْ .

مقبرةً.. تصدحُ فيها الطيورْ

فقلتُ: من يسمعُ تغريدَها

أهلُ الدنى.. أم أهلُ هذي القبورْ..؟

**. 9 .**

سمعتُ صوت الببَّغاء.. المِثالْ

يُعيدُ ما قيلَ... وما قد يُقالْ

قلتُ له: دَعْ عنكَ هذا الصدى

وأبدعْ جديداً.. إنْ أردتَ الكمالْ

**. 10 .**

قالتْ ليَ الأزهارُ عند المساءْ

وأنجمُ الليل.. وبدرُ السماءْ

وغادةٌ كالسحر.. فتَّانةٌ

من يعشقِ الحسنَ.. يعشْ للضياءْ

**. 11 .**

أمضي بدرب العمر.. درب الوجودْ

وأهبطُ السهلَ.. وأعلو النُّجودْ

أمرُّ بالقرن[1] الجديد الرؤى

فألعنُ القرنَ.. ورُؤيا الجديدْ

**. 12 .**

ليلُ النوى طال.. وما من ضياءْ

يُبهجُ هذا القلب.. بعد الشقاءْ

برَّحني الشوقُ.. فهل قادمٌ

---

(1) *القرن الحادي والعشرون.*

أنــتَ..؟ .. أمِ الــريحُ تُجيــب النــداءْ..!

. 13 .

يـــا قمـــرَ الحســـن الـــذي.. لا يَبـــينْ

يـــــا فتنـــــةَ السُّـــــمَّار.. والعاشـــــقينْ

عُـــدْ نغـــزلِ الأحـــلامَ.. فـــي روضـــةٍ

ضــــــوَّأَها الجــــــوريُّ.. والياســــــمينْ

. 14 .

هـــاتِ الهـــوى.. واغـــنمْ ربيـــع الحيـــاةْ

فالحـــبُّ قـــد نـــوَّر كـــل الجهـــاتْ

وإنَّ أيـــــام الهـــــوى.. وحـــــدَها

تبقـــى علـــى طـــول المـــدى ذكريـــاتْ

. 15 .

سَلســلْ مــن الثغــر.. الجميــلِ.. الفُــراتْ

أحلــى أغــاني الحــب.. قبــل الفَــواتْ

أدرِ سُـــلافَ الحســـنِ فـــي أكـــؤسٍ

تفـــيضُ بالنشـــوةِ.. مـــاضٍ.. وآتْ

. 16 .

مـــاذا أقــولُ اليــوم..؟.. مــاذا أقــولْ..؟

وكـــلُّ مـــا فـــي الكـــون رهْـــنُ الأُفـــولْ

عشـــتُ حيـــاتي.. بعضُـــها فـــي الهـــوى

و"الـبعضُ" فـي التقـوى.. وحـبِّ "الرسـولْ"

. 17 .

أيــن طيــوبُ الــروضِ.. أيــن الوريــفْ..؟

وأيـــن أعـــراسُ الهـــوى.. والطيـــوفْ..؟

قـــد حطَّمـــتْ فـــأسُ الزمـــان الصِّـــبا

فاشـــتعلَ الـــرأسُ.. وحـــلَّ الخريـــفْ

. 18 .

يـــا ربِّ فـــرَّ الصـــبحُ.. شـــابَ الأصـــيلْ

وصـــوَّحَ البســـتانُ.. فـــات الخميـــلْ

فغـــــادرَ البلبـــــلُ روض الهـــــوى

وبـــاتَ عـــرسُ الـــوردِ.. لحـــنَ الـــذبولْ

. 19 .

أيـــن ربيـــعُ العمـــر.. أيـــن الشـــبابْ..؟

وأيـــن أعيـــادُ السَّـــنى.. والمَـــلابْ..؟

غابــتْ أغــاني الحــبِّ.. غــاب الصــدى

فابـكِ الصـدى يـا قلـبُ.. وابـكِ الغيـابْ

. 20 .

الله مـــن هـــذا الضـــياع الحـــزينْ..!

فـــي غابـــة العشـــقِ.. ودنيـــا الفُتـــونْ
فـــي لُجَّـــةِ الـــيمِّ.. وعـــادَ الســـكونْ

أســـــرَتْ حيـــاتي.. وهـــوى كـــوكبي

***

# خمس
## من ((قصار الصُّور))[1]

**شعر : الطاهر الهمامي - تونس**

### 1. ((أبو غريب)) أبو عريب!

أيُّ معنًى لجرّ أسيرٍ
على التُّربةِ الباردة
أيّ معنًى لتعذيبه
غير معنى التَّصَهْيُنِ
معنى الصليبية الحاقدة

أيّ معنًى لقلع الأظافِرِ
بقْرِ البطونْ
أيُّ معنًى لسمل العيون
وللصّعق بالكهرباءِ
وإطلاق رُقْط الكلابِ
على جثةٍ هَامدة

غيرُ معنى "رُعاة البقر"
أيُّ معنًى "لأحصنةٍ" تستبي أُمّهات الحرائرِ
تأتي اغتصابَ الفواطِمِ
لا بدّ أنّ قلوب الجُناة حَجَر!

## 2. لا بأس

"ولســــــــــت بخـــــــــالع درْعـــــــــي وســـــــــيفي
إلــــــــى أن يخلـــــــــع الليـــــــــلَ النهـــــــار"
ولـــــــو وحـــــــدي! ولكـــــــن لســـــــتُ وحـــــدي
ولـــــــو قـــــــرنين قـــــــد دَام الحصــــــــارُ
ولكــــــــنّ الحصــــــــارَ يــــــــدومُ يومــــــــاً
فــــــإنّ الأرضَ لــــــــيس لهــــــا قــــــرارُ
إذَنْ! لا بــــــــأسَ يــــــا صَــــــحْبي اليتـــــــامى
إذا وهِــــــــــمَ الزعــــــــانِفُ والصــــــــغارُ!

## 3. جبينَك

ارفعْ جبينك لا تَقَعْ
وتملَّ، مازالت حُلُول
ذي غُمّة وستنجلي
ذي غمّة وغداً تزُول
لا تنس رأسك في الزّحام
مازال صدر الأمّة الشمّاءِ
يحتضن الكرام!

## 4. سرقوا بيتنا

الذين نموتُ نموتُ لكي لا يموتوا سَطَوْا
يا حياتي
على بيتنا
خَلَعُوا البَاب، عاث بنو الكلبِ

لم يتْرُكُوا أثراً لغِيَابْ

حينَ كُنتِ تُوارَيْنَ ذاك التُّرَاب...!

## 5. ((الهارب بالروح))!

...

إلى النائمين

إلى الناعمين

إلى الغائبين

إلى الغائمين

من الشعراءِ

لكم شِعْرُكُمْ

ولنا شِعْرُنَا

وفي الأرض متّسَعٌ للغناءِ

وفي الفلواتِ

وفي عَرْض تلك المُحِيطَاتِ...

مُتّسَعٌ للشكاةِ

وللاحتِماءِ!

**

*(1) عنوان مجموعة جديدة للشاعر قيد الطبع.*

# صوت الشهيد

**شعر: ممدوح فاخوري- سورية**

نَسْتَقْبِلُ النَّهارْ

نُوَدِّعُ النَّهارْ

وَلـــــيس غيـــــرُ الهَـــــمِّ والقَلَـــقْ

وَيُقْبِـــــــــــــــلُ الشَّـــــــــــــــفَقْ

وَيَزْحَـــــــــــــــفُ الغَسَـــــــــــــــقْ

وَنحـــــــــن نَرْقُـــــــــبُ الرُّجـــــــوعْ

وَنَمْسَـــــــــــــــحُ الــــــــــــــدُّموعْ

لكي نَرَى

زَيْتُونَنَـــــــــــــا والْبُرْتُقَـــــــــــالْ

وَحَقَّنَـــــــــــــا الْمُغْتَـــــــــــــالْ

يُشِـــــــــــيرُ بالأَغْصَـــــــــــانْ

يَـــــــــدْعُو إلـــــــــى غَـــــــــدٍ

مُزْدَهِـــــــــــــــرِ الأَلْـــــــــــــوانْ

بكـــــلِّ مـــــا يَحْمِـــــلُ مِـــــنْ مَعَـــــانْ

بـــــرغمِ هـــــذا الغـــــادِرِ الجَبَـــــانْ

***

ويَرتمـــــــي الطفــــــل علـــــى حِضـــــــنٍ زهـــــا بالكبريــــــاءْ

أُمَّــــــــاهُ ضُــــــمِّيني فقـــــــد لبَّيْـــــتُ مـــــا يَقضـــــي النـــــداءْ

أَمَّــــــــاهُ لـــــــن أُفطــــــرَ إلاَّ (م) بفطـــــــــــور الشـــــــــــهداءْ

رمضــــــانُ شـــــهر للفــــــداءِ (م) وقـــــد مضـــيتُ إلـــى الفـــداءْ

***

أنــتِ قــد أحييــتِ ذكــرى يــا "جِنِــينْ"

نَــذكُرُ "القَسَّــامَ"... لا تُنْسِــي السِّــنُونْ

نحــنُ لا نــذكر أبطــالاً مَضَــوْا لِنُغَنِّـــي، بـــل لإحيـــاءِ الشَّـــهيدْ

وَلِنُحْيِـــــي تضــــــحياتٍ للجـــــدودْ

أيُّهـــــا "القَسَّــــــام" كَسَّــــرْنَا القيــــودْ

أيُّهـــــا القَسَّــــــام حَطَّمْنــــــا الحديــــــدْ

يــا بَنِــي "القَسَّــام" قــد أَقْسَــمْتُمْ قَسَـــماً قـــد بأَرَكَتْـــهُ الأنبيـــاءْ

قَسَــماً هَــلَّ لَــهُ وَجْــهُ الضُّــحَى وَزَهَـــا شـــوقاً لـــه وجـــهُ السَّـــماءْ

رُوحُ "قَسَّــــامٍ" تنــــاديكمْ فمــــا بَيْنَنَـــــا إلاَّ مُجيـــــبٌ للنِّــــــداءْ

أَحْرَقُــوا أشــجارَنا حقــداً فــلا مُتِّعَـــتْ بـــالعيش روحُ الجبنـــاءْ

لـم نَهُـنْ . يومـاً . ولا هانـت لنـا عَزمــةٌ، تحيـــا بـــذكر الشُّـــهداءْ

كلَّمـــا عَرْبَـــدَ بَغْـــيٌ لَهُـــمْ عربـــدتْ فينـــا عُـــروقٌ ودمـــاءْ

***

فَجَّـــروا غضـــبةَ شـــعبٍ آمِـــنٍ يتلظَّـــى بلظـــى الثَّـــأْرِ الأَشَـــدْ

قتلـــوا الأطفـــال عمـــداً وطغَـــوْا أنـــتَ أَلْهَبْـــتَ شُـــواظاً يـــا مُحَمَّـــدْ[1]

***

هَلِّلـــي يـــا أُمَّنـــا، بـــل زغـــردي كُلُّنـــــا آتٍ إلـــــى الـــــوِرْدِ صَـــــدِ

أســـرفَ الطـــاغوتُ فـــي إجرامـــهِ وطغـــــى طغيـــــانَ حقـــــدٍ أســـــودِ

مجـــرمٌ يُمْعِـــنُ فـــي طُغْيَانِـــهِ كلَّمـــــا لاحَـــــتْ تبَاشـــــيرُ الغَـــــدِ

ورأى مـــا يَعقـــب الطغيـــان مـــن ضـــــربةٍ تُرْديـــــه حتّـــــى الأبـــــدِ

هَلِّلـــي.. عـــدنا إلـــى القـــدس معـــاً إنَّهـــــا قُـــــدْسُ شـــــهيدٍ مفتـــــدِ

***

نحـــن عشـــنا عُمْرَنـــا لا نرتضـــي غيـــرَ عـــيشٍ فـــي ســـلامِ الأقويـــاءْ

لـــم نَهُـــنْ يومـــاً، ولـــم يَـــرْضَ لنـــا خُلْقُنـــا غيـــرَ صـــفاتِ الرُّحَمَـــاءْ

ولقـــد عشـــنا ســـلاماً دائمـــاً لـــم نُـــرِدْ فيـــه ســـوى عـــيش الصَّـــفاءْ

***

عَلِـــمَ البـــاغي بأَنَّـــا أُمَّـــةٌ تُلجـــمُ البَغْـــيَ، فـــلا ينتصـــرُ

وتُحيـــل الظُّلْـــمَ نـــاراً ولظـــىً للعـــدى حتّـــى يـــولِّي الخطـــرُ

والحِجـــارُ الصُّـــمُّ أصـــواتٌ عَلَـــتْ فـــي الحمـــى، وَهْـــيَ بِحَـــقٍّ تَجْهَـــرُ

وغـــداً تســـتيقظ الـــدنيا بنـــا حينمـــا نرمـــي، ويصـــحو البشـــرُ

إنَّ بَعْـــدَ اللَّيْـــلِ فجـــراً قانيـــاً وغـــداً يَبْـــزُغ فجـــرٌ أحمـــرُ

فـــي دمـــي حرِّيَّتـــي... لا تنثنـــي عـــن لظـــىً فـــي دمنـــا يَسْـــتَعِرُ

---

(1) الطفل الشهيد محمد الدرة.

كلمـــا ســـال بـــأرض أورقـــت واســـتعاد الزهـــر ذاك الشـــجر

أَرْضُـــنَا حُـــبٌّ وســـلْمٌ ولظـــىً فـاحترقْ . إنْ شئتَ . يـا مسـتعمِرُ

***

إنَّمـــا الأمـــنُ الـــذي نرجـــوه أمـــنٌ للشُّـــعوبْ

أمُنهـــا أمـــنٌ لنـــا، لـــلأرض، للحـــقِّ السَّـــليبْ

لـــم نَجِـــدْ يومـــاً عـــن الحـــقِّ، ولا عنـــه نَغيـــبْ

كلُّنـــا للسِّـــلم إن كـــان ســـلاماً عـــادلا

كلُّنـــا للسِّـــلم إنْ كـــان ســـلاماً شـــاملا

إنَّمـــا العُـــرْبُ أُبَـــاةُ الضَّـــيْمِ والعـــدوانِ طُـــرَّا

نحـــن إنْ أَظْلَـــمَ لَيْـــلٌ عنـــدنَا صُـــغْنَاهُ فَجْـــرَا

***

كـــم بَكَيْنَـــا، وافْتَقَـــدْنا أَرْضَـــنَا كـــم بكَينـــا بـــدمعٍ صَـــيِّبِ

أنـــا، يـــا أُمُّ، وكـــلُّ العَـــرَبِ نفتـــدي الأرضَ، فـــلا تَنْتَحِبـــي

كنـــتِ دومـــاً لشـــهيدٍ بطـــلٍ أُمَّـــهُ أو أختـــه، فَانْتَسِـــبي

دمعُـــكِ الغـــالي، إلـــى زَغْـــرَدَةٍ منـكِ تُحْيِـي العـزمَ فـي الحُـرِّ الأَبِـي

نَرْمُـــقُ الزَّيتـــونَ مِـــنْ بَعْـــدٍ وَفـــي دمِنـــا شـــوقٌ لـــه لا يَخْتَبِـــي

زغـردي مـا شـئتِ، لا بَـلْ كَبِّـرِي عـــادَ أَهْلُـــوكِ بِـــرَغْمِ الأَجنبـــي

***

يزرعـــونَ المـــوتَ فـــي ســـاحاتنا فتَهُـــبُّ السَّـــاحُ صـــدراً وجبـــاهْ

وطَلَبْنَـــا المـــوتَ كـــي يحيـــا بـــه  شَـــــهداءٌ عَرَفُـــوا معنـــى الحيـــاهْ
قُدْسُـــــنَا كانَـــــتْ وتبقـــى أَبَـــــداً  رَمْــزَ مَــنْ صَــامَ وصَــلَّى للإلـــهْ

قُدْسُــنَا لـــم تَـــكُ يومـــاً مرتعـــاً  لأَضَـــــاليِلِ حُثَـــــالاتِ الغُـــــزَاهْ
هَلِّلِـــي يـــا أُمَّنـــا، بـــل زغـــردي  عـــادتِ القُـــدْسُ، وَعُـــدْنَا لِلصَّـــلاهْ

***

إن يَعِـــزَّ الصَّـــبرُ، يـــا أُمُّ، فقـــد  شَـــــهِدَ الشَّـــــرقُ لكـــم والمغـــربُ
إنَّ دمعـــاً نَـــزَفَ الجفـــنُ بِـــهِ  لِشَـــــهيدٍ مَـــــدْمَعٌ لا يَنْضُـــــبُ
إنَّـــه بالـــدَّم ممـــزوجٌ، ومـــا  فـــــارقَ الـــــدَّمعَ دمٌ ملتهـــــبُ
إنَّنـــا نرنـــو إلـــى الشـــمس فـــإنْ  غُيِّبَـــــتْ، شمسُـــــكُمْ لا تَغـــــربُ
نصــف قــرنٍ عــاش مَــنْ عــاش بــهِ  ومضـــــى مَـــــنْ غَيَّبَتْـــــهُ التُـــربُ
وحســانٌ عِشْــنَ فــي دنيــا نــأت  عـــن مَغَانِيْهَـــا، وغامَـــتْ سُـــحُبُ
وشـــــبابٌ بـــــذلوا أرواحَهُـــــمْ  هُــمْ كَوَجْــهِ الشــمسِ حــين احْتَجَبُــوا
يـــا بنـــات النـــور.. قلبـــي حُـــرَقٌ  تتلظّـــــى بهـــــوىً يضـــــطربُ
يـــا بنـــات النـــور، لـــم يَبْـــقَ لنـــا  غَيْـــرَ أشـــواقٍ وقلـــبٍ يَجِـــبُ[1]
ســوف يــأتي النــور.. قــد حَــدَّثَنَا  فَجْرُنَـــا أَنَّ الضُّـــحى تقتـــربُ
ســـيعود النـــور لألاءً، ولـــن  ينقضــي مــن حُسْــن أختــي عَجَــبُ

---

(1) يجب: يخفق.

لــن تكــوني، أنــتِ، يــا أخــتُ، لنــا ... غيـــرَ حُسْــــنٍ بالــــدِّما يَنْتَقِــــبُ
ســـيعود الحُسْــنُ شـــرقاً مثلمـــا ... كــــان، فالشَّـــرق بكـــم مُرْتَقَـــبُ
ســـيعود الحُسْـــنُ لكـــنْ بَعْـــدَما ... يحــــرقُ الأعـــــداءَ ذاك اللَّهَــــبُ
ســـتعودين إلـــى الحقـــل.. إلـــى ... برتقــــال الأرض حُسْـــناً يَخْلُـــبُ

***

قَلَعُــــوا أشــــجارنا، لكنَّنــــا ... نَـــزرع الشَّـــمسَ، فيحيــا الحطــبُ
وإذا اغتــــال جــــرادٌ ماءَنــــا ... فَسَـــيُروَى السُّـــمَّ ذاك الجُنْـــدُبُ
مــا تُــراهُمْ يحصــدون اليــومَ مِــنْ ... بَغْــيهمْ غيـــرَ جـــراحٍ تَثِـــبُ
عهــدُنا العهــدُ، فــإن صُــنَّاهُ فــي ... هُــــدُبٍ أشــــرقَ ذاك الهُــــدُبُ
سَـــمَحَ الحُسْـــنُ بوجـــهٍ باســـمٍ ... ضَــــاءَ لكــــنْ أَعْتَمَتْــــهُ النُّـــوَبُ
ســـيعود النُّـــورُ فَيَّاضــــاً ولـــن ... تَحجــــبَ النُّـــورَ يـــدٌ أو حُجُـــبُ
وتــــذكَّرتُ وصــــايا مِــــنْ أَبٍ ... رَاحِــــمٍ، بُــــوركَ مُـــوصٍ وَأَبُ:
لا تُبيـــدوا شـــجراً مـــن أَرْضِـــهِمْ ... وارحَمُــوا النــاسَ، وَجِــدُّوا وادْأَبُــوا
إنَّ حفـــظ الـــزَّرْعِ مِـــنْ أخلاقِنـــا ... لـــم نَـــزَلْ للخيـــر دومـــاً نُنْـــدَبُ[1]

***

أنـــا أبكـــي للحُسْـــن يُطْفَـــأُ جَـــوْراً ... وَتُهَــــالُ السِّـــنُونَ حقْـــداً عليــــهِ
زَهَــرُ الــرَّوْضِ، كـم تَجَنَّــوْا عليــهِ ... قبــــلَ أَنْ يَنْشُـــرَ الشَّـــذَا بيديــــهِ

---

([1]) نُنْدَب: نُدْعَى.

كم أقامُوا الأفراحَ لمَّا زَهَا الْوَرْدُ    وسَارَ العِطْرُ الزَّكيُّ إلَيْهِ
زَغْرَدَ الحُسْنُ للكفاحِ ولم تَلْمس    زغاريدُ عُرْسِهِ أُذُنَيْهِ
يا لَسِحْرِ العُيُونِ ماءً ولَحْظاً    نَضَبَ السِّحْرُ في رُؤَى عَيْنَيْهِ
سَفَحَ الدَّمْعَ في العيونِ بكاءً    بَعْدَ أن جَفَّتِ العيونُ لديهِ
جَفَّ نَبْعُ العيونِ وانْقَلَبَ    الرَّوْضُ جَحِيْماً، وَغِيْلَ في بُرْدَيْهِ

***

أنا أبكي للحُسْنِ، يُدْفَنُ في الأَسْوَارِ،    ظُلْماً على مهاوي الدُّهورِ

كلُّ شيءٍ يَهونُ في العُمْرِ إلاَّ    رَمْيَكَ الْحُسْنَ مِثْلَ رَمْيِ القُشُورِ
زَغْرَدَتْ أَمْسِ للشَّهيدِ ولم    تَسْمَعْ زغاريدَ عُرْسِها المقهورِ
أَيُّ معنىً للعيشِ، يا آلَ صهيونَ    إذا كانَ مُثْقَلاً بالفُجُورِ؟
سَأَلَ الحُسْنُ نفسَه، أيُّ معنىً    لحياةٍ، في ظلِّ سجنٍ كبيرِ؟
أيُّ جدوىً للحُسْنِ إنْ أَعْتَمَتْهُ    ظُلُمَاتٌ، كَلَيْلِ أَهْلِ القبورِ؟
حُسْنُنَا اليومَ بالشهادةِ فَاشْهَدْ    يا إلهي.. لَبَّيْكَ.. داعي الضَّميرِ
قد سلبتم أطفالَنا عُمُرَ الْوَرْدِ،    وَغُلْتُمْ حُسْناً، بِعُمْرِ الزهورِ
يخجل الوحش إذْ يرى مَنْ قَتَلْتُمْ    مِنْ كبيرٍ، ومن صَبِيٍّ صغيرِ
إنَّ للوحشِ ساعةً يرتوي فيها    ويحيا مِنْ غَيْرِ حقدٍ مريرِ
إنَّ ما تَقْرِفُ الوحوشُ لَهَيْنٌ    إذْ يُوَازى بفعلِ وحشٍ حقيرِ

***

قَـدَرٌ شـاءَ أن نُضَـحِّيَ، يـا أُخْـتُ، بـــــدربِ النِّضـــــالِ والتَّحْريـــــرِ
قَــــدَرٌ ضَـــمَّكُمْ لقافلــــةِ المَجْـــدِ، لإحْيَـــــاءِ ذِكْـــــرِكُنَّ الطَّهُـــــورِ

***

# اليوم أمنحك اشتعالي

**شعر : فايد إبراهيم- سورية**

من أيِّ باب تدخلين
لكي أرتِّب مهرجان قصيدتي
وأذوب في كينونة الإغراء
يا بنت السلامِ؟
يا عنفوان براءتي
ورذاذ أعشاب الخلود
ومهرة الإقبال
تشربكِ الدروب بعين ذاكرة الغرامِ
يا أول الكلمات أرسلها
على خفقات أجنحة القلوب
لأوقف الطوفان في عزِّ الظلامِ
مسراكِ منعطف العواطف
واتِّساقُ مراتب الألوان
في قوس الغمامِ
وشذاكِ معراج القلوب
وملتقى كلِّ الروافد
في مسيرات التوهُّج
والبزوغ من القتامِ
ولنهر حبِّك أن يغرِّد في حقول ولادتي الأولى
ويعزف عن فطامي
أنتِ الحبيبة والقصيدة
كيفما أقبلتِ زغردتِ المفاتن
واعتراني الجمر عذريَّ الضرامِ
تتبسَّمين؛ ترفرف الأقمار
فوق غصونها الولهى
وتتبجس المناهل
واليمام يذيع أسرار اليمامِ
تتكلَّمين؛ تكفِّر الأقلام عن أخطائها
وتعود ثانيةً إلى سكب الرحيق
وفضِّ أختام المدامِ
يا بنت أسئلتي التي عتَّقْتها

منذ اتَّكأت على عناقيد اشتهائكِ
واختصرت حكاية التفاح
من بعد الصيامِ
ما كان إسرائي ليغفل سرَّكِ المكنون
وهو يسير في درب الوحوش
ويسأل الآفاق عن مسك الختامِ
ما كنتِ محظيةً ولا عذراء
بل حوريَّةً مسكونةً بدم التحوُّل
يرتديها القمح والحبق المندَّى
ويلفُّها الورد المضمَّخ بالطهارة
وهي تنهد من سرير الأرض
شامخة المقامِ
وتنام قرب النبع؛
كيما ترتقي الراعي
إلى رمَّان سرَّتها
وكيما يحرق المزمار
في صبوات غربتها
وتُقلق سيِّد التأويل
من عدِّ المنازل
قبل أن يرقى إلى سرِّ المنامِ
عيناكِ والقمر المسافر في حكايات الطفولة
وانسياب مراكب السمَّار
في السرِّ المُعظَّم
في سوادٍ غامض الأحزان
ليليِّ الضرامِ

وجنون شعركِ في تجاعيد الضياء
ولسعة العطر الموزَّع
في تضاريس الخصوبة
تحت أجنحة الهيامِ
وموائد الثمر الشهيَّة
من رغيف الصبح
حتّى غبطة التفَّاح
والتوت المغنَّج بالنبيذ السكب
والشهد المصفَّى
ورفيف أجنحة الزنابق
في مسامات اللذاذة
وانهمار اللثم
والقبل الظوامي

***

أنتِ الغريبة والقريبة
واكتمالك لا تجافيه الطفولة
وارتقائي في طقوسكِ يوقظ الأعياد
تكتمل الدوائر ملء غربتها
ويأخذني مقامي
فأهزُّ جذع حكايةٍ مغموسةٍ بالدفء
أشربها وأشربها
وأخرج من فصامي
من عتمة الحق المموَّه بالفحولة
واجتراح المُلك
من عبثيَّة الشهوات

والموت الزؤامِ

***

يا أنتِ! يا أمَّ المناهل
كم سكبتِ إلى الطيور نبيذ صوتك!
وانبلجت من الشروق بثوبكِ الورديِّ
يانعة الكلامِ
تتحجَّبين بباء حبِّكِ
والصيام ينمُّ عن وجع المخاض
وما يشيع من اتهام
والنخل دونك شاحب النظرات
منكمش على رهق العقوق
معمَّد بالحزن
مُنتَهَك المرامِ
ماذا تقول لكِ البراعم
حين يأخذك الهديل إلى النواح
ويجهش الأفراخ في عشِّ الوئامِ؟
وغيوم روحكِ تحتمي بذهولها
وتكابد البرق المناوئ
لا تراودها السنابل
لا تحنُّ إلى الرهامِ؟
وضفيرتاكِ تُعلَّقان على المشارف
حيث تمتدُّ الشوارع
مثل صلبانٍ مشوَّهةٍ
ويمتدُّ انهزامي
لرغيف حبِّكِ

أحصد الأشعار من حقل انهزامي

***

اليوم أمنحكِ اشتعالي
فارفعي سقف البطولة
وامنحي الجريان للنهر المصفَّد
واخلعي ليل السقامِ
وتفرَّعي في كلِّ أزمنة التوحُّد
حين أغرق في جنونكِ
أيقظي الأزهار من تحت الركامِ
أنا في ضلوعك
لا تعريني الرياح
ولا ترمِّدني الحرائق
في يدي قارورة الحبر المخضَّب بالتياعك
والقصيدة ترتدي ثوب الزفاف
لعلَّها تحظى بنافحةٍ تراقصها
على إيقاع خطوكِ
هل رجعتُ إلى البداية؟
كوكبي المنفيُّ في أرض الغواية
لم يزل يرفو القميص
ويرتدي منفاه
مغتبطاً بمجد الاتِّهام
وأنا غريمك
أو نديمكِ
فاغماً أنهلُّ في أرض الشآم
وجراح عمري تبدأ الإيلاف من نوح الحمامِ

***

***

# شرفة لأسوار الوقت

**شعر : محمد الفهد- سورية**

في هذي الشرفةِ
في زمنٍ يتكاسلُ حتّى يصبحَ موتاً
يأخذني صوتٌ
كي أبصرَ ما تركتْ أزمانٌ في روحي
ما صارَ كلاماً يأخذُ دربَ الليلةِ مني
أو منديلاً قد يسألُ طولَ الوقتِ
عن المعنى
وجنود تُدمي سرَّ الغابةِ في صوتي
ونوافذ حلمي ترمي أقفاصاً، ملحاً
والشعرُ يحرِّقُ قلبي في لغةٍ
تندى في جرجِ الكلماتِ
نداءً أو قهراً
فكأني نارٌ تُوقدُ ناراً من ضلعي
ويُظللها حجرٌ يتعانقُ في الأشعار
من هذي الشرفةِ أمضي ليلاً
كالمحرقِ يؤاخيني وجعٌ
ومراكبُ خسراني ترسو فوقَ
الرملِ سلاما
وقميصي مقدودٌ من كلِّ جهاتِ الرؤيا
لا يجمعه غيرُ الزرِّ المكسورِ بنا
ومرايا تعكسُ طيراً يرمي ورقاً أصغرَ فيَّ
حنيناً نحو نعاسٍ تحتَ الدلبِ
فطوراً من تين يابسْ
وطريقاً لا تتركُ حجراً
حتّى تتسلقَ غيمَ البحرِ
وتمضي نحو الأفقِ بلا إذنٍ
فأراني بين اليقظةِ والحلمِ
فكأني طيرٌ مجروحٌ والكونُ ضياعٌ
يأخذه صوتٌ من ذاكَ المرمى
يُسقطه ليلٌ، كي يجفلَ من
هذي العتمةِ
من بئرٍ، يدفنُ صورةَ حبٍّ
ثمّ يغيبُ كما نهدٌ يتدلى في الأسرارْ
كنا نتسلقُ كلَّ صباحٍ روحَ الحلمِ زهوراً
علَّ اللحظةَ تفتحُ من جسدِ الأنثى
أفقاً للروحِ ظلالاً
ونجوماً تنهضُ حتّى تُمسكَ
خيطَ الشهوةِ تحت الإبطِ
يفيقُ الحقلُ بنا
فنكونُ المدَّ عيوناً في هذي الأنهارْ

من هذي الشرفة
صالحتُ الأسرارَ
أنينَ الناي
جرارَ الأحلامِ الملأى بالأقمارْ
لا أملكُ من روحي غيرَ الهمِّ
يحاصرُ كلَّ الغيمِ
وينشرُ كالصابونِ خيالاتٍ
حتّى أُصبحَ كالأعمى
تتملكني ذكرى، ويحاصرني
تيارٌ يوقظُ تيارْ
من هذي الشرفة
أسمعُ صوتَ أبي يتفاخر
كنا نرميهم موتاً، وسراديبُ العتمِ
الخائفِ تشهدُ كيفَ نُربِّطُهم
حتّى نرمي روحَ الشكِ الصارخ
في قلبِ التلمودِ
نعيدُ سؤالَ الكونِ بتلكَ الأفكارْ
ويذاكرُ أياماً في يافا
كيفَ اسْتعلتْ في حَنجرةِ الوقتِ
الأصواتُ غناءً
كيفَ انكسرَ الروحُ عروقاً
حتّى فاضَ الروحُ بكاءً في الأقمارْ
ويذاكرُ حتّى أسمعَ حشرجَة
الصوتِ بكاءً، زهراً برياً
يُحرَقُ في الأوتار

ويذاكر حتّى يُدمي سرَّ الحضرةِ نوحاً
أو قهراً ويواري جسدَ اللحظة
في جرحِ الإبصار
ما زلت أرددُ بعضَ القولِ دماءٌ
حين تنادى في المذياعِ
بأن الأرضَ هناكَ
ببابِ الغيم، بدمعِ الحِمَّةِ
قد فاضتْ في ولهِ الشعراءِ
وصارتْ نهراً للأعداءِ
جرارَ الماءِ لهم
وحدائقَ تسألُ عمَّا في الذكرى
وصباحاً يرسمُ أصواتَ الحزنِ
على قاماتِ الأخبارْ
ما زلتُ أرددُ جرحي في ولهٍ
وكأنَّ الأمسَ هنا
كانت أمي قد صاحتْ
حتّى جاءَ الجيرانُ صفوفاً
فبكوا وبكتْ فيهم مريم
حتّى فاضَ القلبُ سنابلَ من حزنٍ
غطّي كلَّ الأرض بنا
غطّى ورقاً يتمايلُ قهراً في الأشجارْ
قصَّتْ أمي صبحاً أغصانَ جدائلها
وبكتْ في موّالٍ يرثي هذي الأرضَ
ويرثي دمعَ أبي
يرثي شجراً يصفرُّ حنيناً

وفضاءً من جنازٍ يتنادى
يغمرُ كلَّ الكأسِ بهذي الدمعةِ
يغمرُ ظلَّ الكرمِ وروحَ الفخارْ
ومساءً كنّا نسمعُ روح الأرضِ نحيباً
في صوت يتهادى من ليل أبي
جَبلَ الجرحَ الساكن في هذي الأرض
بدمعِ الروحِ، ففاضَ القلب
بحزنِ اللحظةِ
إذ ذاك تكوَّنَ وترُ الأرضِ بنا
صرنا وتراً في أوتارْ
من هذي الشرفةِ أذكرُ
كيفَ التمعتْ في مئذنةِ القولِ حكايا
جسدٌ كالرمحِ يساكنُ نبضَ الأرض عيوناً
والكأس تميلُ دروباً
حتّى تسقطَ في دربِ السكرِ المتمايلِ
توقظُ ليلاً في جرح الأنهار
وأبي يسري في الكأس
كما ليلٌ في الصبح ينامْ
إذ صاحَ بنا
فلنشرب يا أولاد سقطَ النوريُّ
وعاد النخلُ، وهذا بلدُ الموّالِ
يعود سرايا
فلنشرب حتّى نجني أغصانَ النخلِ عيوناً
ونسابقَ هذا المدَّ
نعيدُ الوقتَ وظلَّ المعنى

ونهجي لغةً تعرفنا
تملأُ وديانَ الكونِ قصائدَ
ثمّ تربي غيمَ الأحلامِ مدائنَ من عسلٍ
وتشقُ الصدرَ لتفتحَ بابَ القلبِ
وتُخرجَ حزن الشهوات طيوراً
وتشمَّ العطرَ السابح في غيمِ الأنثى
وتلّمسَ ما يتكورُ فيها
حتّى تبدو الدنيا فرحاً
وبساطاً يحملني.
ينسيني هذا القهر،
بظل الأقمار
ما زلت أرددُ أصواتاً لأبي
حين يجمّعُ في جسدِ اللحظةِ
كرماً يعصرُ شغفاً في القولِ
ويفتحُ باباً في هذا المدِّ
بصوتِ الأفكار
يا ربَّ اللحظةِ اسمعني
قاتلتُ الأعداءْ
لم أترك باباً يُرجعُ وجهَ الأرضْ
لم أسعفُ جسدي
حين يشقُ اللحمَ رصاصٌ
أجري علّي أسمع صوتَ الأرضِ تعودْ
يا ربَّ اللحظةِ
نادانا صوتٌ فجرينا
أرجعنا صفداً

جسراً لليعقوب
وحين غزا ذاك الضليل بأرضي
عدنا مع دمعٍ وحنينٍ
وسماءٍ تمطرُ موّالاً
يبكي حتّى الحجرُ الغارب
فوق الأسوارْ
عدنا نبكي
صلّيتُ الأوقات الخمسْ
لكني كلَّ صباحٍ كنتُ أشاهدُ
عدواناً آخرَ
أرضاً تهربُ من قلبي
فتركتك ربي كي أشربَ حتّى السكرِ
أداري حلمي في كأسي
لأرى الأرضَ عيوناً تفصحُ
عيناً عيناً
قلباً قلباً
صدراً صدراً
وأرى من خصر الكأسِ بقلبي
فرحَ الأنثى
فرحي بالتَّاءِ تزّهرُ فوقَ العشبِ
تكسرُ جدرانَ الوقتِ
وتنهي تابوتَ الأقدارْ
فرحي بالأنثى حين يصيرُ النهدُ
جبالاً تعصمني
وأداري فاجعةَ الضوءِ

وهذا الإعصارْ
فرحي أني فيها وحدي
غيمٌ ورقٌ أخضرُ يغمرُ قلبي
يسترُ عيني من ذلِّ الحاضرِ والأدوارْ
ما زلتُ أرددُ
ما قال الشيخُ المهمومُ
أهجي وقتي
في نوحِ المزمارِ
وصوتِ الأشعارْ
فانهضْ علّي أتملى صوتكَ في روحي
وأصيخُ السمعَ بصوتي
أدركُ ما قالت أزمانٌ
ما كتبَ الوقتُ بنا
حتّى صرنا مسخرةَ الكونِ
وتابوتَ الذل بليل الأسفارْ
وانهضْ، ما عادتْ أرضُ النخلِ
سوى بلدٍ قد يجمعُ كلَّ غزاةِ الأرضِ
على ساقِ النهر الواقفِ في قلبِ الأسرارْ
حتّى السيابُ تغافى كي لا يبصرَ
جرحَ الأرضِ، رحيلَ الشعرِ غناءً
في هذي الأثارْ
صارتْ درباً للذكرى
أو جسداً يرمي في النفسِ
بأن الأعداءَ ببابِ البيتِ
كمثل الحكام بظلِّ الأسوارْ

فانهضْ كي نبكي موتَ الرؤيا		في جنّازِ الوردِ
قلْ ذاكرةَ الإبصارْ		وحضورِ الدولار
ونشاركني نوحي والوديانَ الكبرى

***

# ابتهالات بين يدي
## سيدة الفل والياسمين

**شعر : عبد السلام المحاميد- سورية**

مساء الرؤى..

ذاك بحرٌ من اللازورد..
أُوشيه شالاً لعينين أَغنيتين...
تقيمان هذا المساء..
على شرفةٍ من دمي ساقطة.
بنيتُ لكِ القلبَ...
أُرجوحةً من فضاء شفيفٍ..
تزورين كلَّ مساءٍ دمي..
ثم تمضين تاركةً...
كلَّ هذا الحنينْ
لنفتتحَ الحبَّ،..
فالساهرون مضوا،..
والطريق إلى البحر رائعةٌ..
تحتفي بالحضور
بنيتُ لك القلبَ...

لا تتركيني على شاطئ الليلِ وحدي..
أَنا قلتُ بحراً من اللازوردِ...
يسِيجِهُ الياسمين
وثَّمة وقتٌ..
لتسقط كالظلِ فوق الكلامِ،...
ونعبر جسر الدموعْ
وثَّمة وقتٌ لنقرأ...
سفر السقوطِ الجميلِ،..
وندخل هذي المتاهةَ...
دون رجوعْ
ويمضي الذي راودتهُ السنون
ليعبرَ..
يتلو البداية سفراً أخيراً
لكلِّ المواسمِ..

ثمَّ يعود مع العائدينْ
يلوّح للعارفين بعلمِ الكلامِ،..
وزيف الفصاحةِ..
ينشدُ هذا العويل ابتهالاً مهيناً..
لكل الذنوب الجميلةِ تصحو..
توشّي البيان بأَشيائها المترفات،..
وينكرها العارفونْ.
أَنا قلتُ بحراً من اللازوردِ..
مهيضُ الجناحِ شقيٌ..
تراوده صرخةٌ في مدى الروح حمراء..
تغزلُ شالاً
لسيدة الفلِّ والياسمين.
تُعِدُ الحديقةَ كي تشتريني
بأُغنيةٍ من فضاءِ يديها،..
وبعض الحنين.
أُلوّحُ للعارفين بحالِ القلوب،..
أَلا من يعيد الذي كان..
إنَّ الزمان عصيٌّ،..
وهذي المتاهة..
أَكبر من موتنا واليقين.
زمانٌ عصيٌّ،..
ولستِ معي
ذاهلٌ في الطريقِ التي..
لم تعد غير ذكرى
وأَسأَلُ:

هل غادر القلبُ،..
أَم غادرتني يداكِ..؟
يموتُ المغني ويبقى الغناء،..
وتمضي القصيدةُ دون دمي..
كي يظَّل البكاء
لم أَكن سعفةً حين دارت رحى الكأسُ..
بين يديها..
سـمعتُ يـديها تجوسـانِ قطـراً نـديّاً مـن اللازوردِ
فكنتُ الذي لا يباح
على زندها البابلي..
يعلقني ياسمينُ السياج
دعي الجرح ينزفُ...
لا تشعلي النار فوق الهشيمِ..
فهذي المتاهة أَكبر من موتنا،..
والسنين
سلاماً..
لعينيكِ كلَّ مساءٍ تزوران قلبي..
تذيبانِ هذا الجليد
سلاماً لكلِّ المواعيد
تأتي إلى شرفة القلبِ..
تلقي التحيةَ ثمَّ..
تغيبُ مع الغائبينْ
أَنا قلتُ بحراً من اللازوردِ
لعينينِ أُغنيتين
يجيءُ وخلف رؤاهُ الحزينة...

تأتي القصيدةُ محزونةً
يستطيلُ الكلامُ،..
فأَكتُم صوت انكساري،..
وقلبي على ضفةِ الشوقِ يبكي التي..
أَوغلت في الرحيل
سلاماً،..
سلاماً وأَنتِ معي
تمنحين القصيدة نبضاً،..
وتهدين للروحِ أُغنيةً أبدعتها يداكِ، ..
وضيَّعتُها في الزمانِ الضنينْ
سلاماً، ..

سلاماً ولستِ معي..
يراودني الموتُ دونكِ..
لا أَستطيعكِ بعداً..
أُحاولُ موتاً..
فتهمي الحروفُ مكللةً..
بالذي تعرفينْ
سلاماً..
سلاماً..
لهذا الأنينْ.

***

## تحت الطبع

**عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب**

تبجحات

**شعر.......................................................باسل عبد الله**

# اقتلونا كيف شئتم

**شعر : محمد إبراهيم عياش- سورية**

هذه الأرض الّتي نبني عليها
بسماتِ العمرِ
تبكي من حياءْ
وتنادينا بصوتٍ خافتٍ
لا تدفنوا أمواتكمْ في
دفتر النّسيانِ
فالقلب تخطّتْهُ يدُ الأحزانِ
في هذا العراءْ.

تغسل الأمطار ماضينا
ولا تُبقي لنا شيئاً
سوى نقشٍ على الأشجارِ
أو بسمةِ طفلٍ
لا يعي ما الابتسامْ.

تتدلّى قطراتُ الدّمعِ
من نبع عيوني
وتناجيني صلاةُ الغرباءْ،
وكأنّي دفترُ الماضي
على نافذةِ البيت الّتي
عتّقها العمرُ
وأمستْ لليبابْ.

وأحسُّ الآن بالفرحةِ
في صدري
تناديني بصمتٍ
فأرى الصّمت على كلّ لسانْ.
وأراني واقفاً فوق جدارٍ
يحمل الرّعب إلى موتٍ جديدْ.
فغداً ينغرس الخنجر في صدري
وآوي داخل الجرحِ
نداء القتلةْ.

لم يعدْ بيني وبينَ الموتِ إلاّ
لحظةَ امتدّتْ يدي
تبحث عن سيفٍ طواهُ الانحناءْ،
وعيوني
حملتْ كلَّ هموم الدّهرِ
والآباء ما عادوا
. كما قالتْ لنا قارئةُ الفنجانِ .
يبنون لنا الأبراجَ أوْ
يستنفرون الخيلَ
فالقيصرُ مازال على كلِّ لسانْ.

وخيولُ الفتح ما عادتْ ترى الدّربَ
ولا تخترق الصَّحراءَ
أو تعرفُ باباً للنّجاةْ.

هذه الأرض الّتي
نبني عليها بسماتِ العُمْرِ
مازالتْ على حالتِها
يجلدُها السّيّافُ
في كلّ صباحٍ ومساءْ.
وعلى مرأى من الناسِ
تعرّتْ للزّناةْ.

اقتلونا كيفما شئتمْ
فإنّا
لم نعدْ نعرفُ
طعماً للحياةْ.
لم نعدْ نجدل ثوبَ العزِّ
من دون الرّجاءْ.
لم نعدْ نعرف معنى
كلماتِ الشكّرِ
فالأقلام جفّتْ
ويدُ الحارس ما عادت تحيّي
طلعة البدرِ
ولا زوجةَ هارونِ الرّشيدْ.

أيّها القيصرُ
يا سيِّدنا الغافي
على كاساتِ بابلْ:
أين نحنُ الآنَ؟
فالدرّب إلى قصركَ مقطوعٌ
ومازالتْ على الْجنبينِ
آلاف الضّحايا
وبقايا
من نفاياتِ القلوبِ الميّتةْ.

دمنا النّاهض مِنْ تربتهِ
لا يوقَد النّار
ولا يمنحُ أمناً لبلادِ العاشقينْ.

والضّحايا غفوة الأحياءِ
وأْدُ التّائبينْ.
قهقهاتُ الغاصب العائدِ
من محكمة التفتيش
حين اغتصب النَّجمةَ
واستبدلها بالانتدابْ.
نهرُ أحزاني
وعين الغاصب الرّاقدِ
في مجرى عيوني
وتلالُ الْكونِ
أدراجٌ
ووهجٌ لامعٌ في مستقرّ.

وهنا قبرٌ جماعيٌّ
وموتى غادروني
وأرى الْقدس على تلّتهمْ
تعزفُ لحنَ الغرباءْ.
وتنادي شاهدَ العصرِ
شهيداً فشهيداً
وتناجي كربلاءْ.

وأراها في خيال طافحٍ
تولد من قهر جديدٍ
قطّعتْ أوصالَهُ الأسماءُ
عرفاً وانتماءْ.

كلّلوا الأسماءَ بالزّعترِ والرّيحانِ
واستنسموا الجثامينَ
فقدْ ماتوا على مركبةٍ من كبرياءْ.
وادفنوهم بينَ
دمعاتِ اليتامى
واصنعوا للنّعشِ
ريشاً لا زورديّاً
وعشقاً مِن دماءِ الشّهداءْ.
فهم الآنَ
على مركبةٍ للرّيحِ
تجري فوَقنا نحو السّماءْ
وترانا
ثم تسري في عروقِ النّبضِ
أرواحاً تناجي اللهَ
في صمتِ المحبّينَ
فما من موتِنا بدٌّ
وللهِ البقاءْ.

مرّةً أخرى أرى ظلَّكَ يا قيصرُ
في الإسكندريّةْ.
وأراهُ الآنَ في الأشعارِ،
وحياً ونبيّاً
وأراهُ في تجاعيدِ نشيدي
تحتَ جلدي

وعلى بسمةِ أطفالي
غناءً وطنيّا.

وعلى الأرض الّتي
نبني عليها بسماتِ العمرِ
جنديٌّ من المارنزِ يرْوي
قصّة العودةِ للقدسِ
على خارطةِ الدّربِ
فطوبى للّذين استعمرونا
للّذين افتتحوا السّجنَ
وسدّوه بأبوابِ القضيّةْ.
لجدارٍ فاصلٍ
يمتدّ من سجنِ أبي غريبَ
إلى تاريخِ جنديٍّ مقاومْ.
فغداً سوف تردّون إلى الْقدسِ
قريباً تعبرونَ النّهرَ
تبنون على الضّفّةِ تمثالاً لجنديٍّ
مقاتلْ
وتعيدونَ إلى الأذهانِ طروادةَ
والسّبيَ
وتبنون الهياكلْ
ويصير الدّمعُ حقلاً
من سنابلْ،
وخليطاً،
يجمع الخلاّنَ
في أحضانِ بابلْ

ويصيرُ الْجرح بوحاً لملفّاتِ التّساؤلْ.
اقتلونا كيفما شئتمْ
فإنّا قد عرفنا وهلة العمْرِ
فما من موتِنا بدٌّ
ولله البقاءْ.

***

## تحت الطبع

**عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب**

نباشين على صدر قبري

**شعر.......................................................قمر جاسم**

# عالم القصة

# كوةٌ عالية في ذلكَ الجدار

قصة : أكرم الصغير– سورية

***في ذات زمنٍ كانت مدينتكَ وردةَ صخرٍ وطينٍ ورماد. شُيِّدت أبنيتها العظيمة بمزيجٍ من الحجارة الصلبةِ، والجماجمِ الحزينةِ، التي ترقص في محاجرها الريحُ وجنّيات الغضبِ الكوني!.***

***وكان يزنرها منَ الخصرِ، نطاقٌ كثيفٌ من حقولٍ بهيجةٍ وبساتين ريانةٍ، يَجهدُ في غير موضعٍ بتضميد جرحها الفاغر، الذي نجمَ عن ضربةٍ محكمةٍ أنزلها بها منذ فجرِ الزمان، ذلكَ السيفُ المائي الرقراق، المتدافع من تلكَ الهضابِ البعيدةِ، فشطرها من القلبِ بعذوبةٍ أسطوريةٍ مدهشة!.***

وحيث أن فرسانها ونبلاءها وأسيادها، كانوا تواقين دائماً لرفع شأنها بينَ المدن الأخرى، فقد أقاموا على مدخلها الرئيس، لوحةً رخاميةً ضخمةً، نُقِشَ عليها بخطٍ عريض، يُقرأُ من مسافةِ أميالٍ وأميال:

(حاضرةُ العلم والتقدم والقانون.. ترحب بكم)

يُحدِّثُ الرواة أن مهندسيها وبنائيها الأوائل، فضلوا عندما شرعوا بإنشائها أن تتشكلَ من عددٍ من الأحياءِ الأنيقةِ، التي تضمُّ القلاع والقصورَ والخانات والوكالات، المتخمة بعرق العمال والفقراء. وأن تتألَّقُ عن مفاصل شوارعها الفسيحةِ، عشراتُ الميادين والحدائق والجُزرِ الخضراء، التي تستحمُّ وتتعطرُ معظمَ أيامِ السنةِ بأشعةِ شمسٍ باذخة!.

كما قرروا أن تتواجدَ في تلكَ الشوارع والميادين، آلافُ الحوانيتِ الضخمةِ الفاخرةِ، التي تحتوي على الكثير من كنوز مشاهير القراصنة والمغامرين في العالم!.

ومن المؤكد أنه ليسَ من قبيلِ الصدفةِ أن يكونَ معظمُ القاطنين في تلكَ الأحياءِ من صفوةِ السادة، ومن الفرسان والتجار والأغنياء، الذين يملكون كلَّ شيء، ويقدرون على فعل أي شيء!.

وحيثُ أن مدينةً كهذه لابُدَّ لها من تتمة، كي تكتمل، فقد تمثلت تتمتها بتلكَ الأحياءِ التي تربكُ لكثرتها وتشعبها، كل من يفكر بإحصائها!. والتي تضمُّ بين تضاعيفها، أصنافاً مدهشة من المساكنِ والدورِ المتشابكةِ، المكتظةِ، المبنية من طينٍ باهتٍ، هشٍّ، ومن خشبٍ أصابه النخرُ والإهتراءُ في عمقِ أعماقه!.

كما تضمُّ منظومةً معقدةً من الأزقةِ والدروب الضيقة، الملتوية، المتداخلة، الرطبة. التي تشيعُ فيها بركُ المياه والطين الآسن شتاءً، وتعيثُ بها أكوام الفضلاتِ والغبارِ والأتربة صيفاً!.

وكان الرجال من أصحابها وقاطنيها، ينتمونَ بمعظمهم إلى تلكَ الفئات الرثة، التي تتقاسم الفقرَ والبؤس، وتمارسُ أعمالاً سريةً أو غيرَ مشروعة!. ولقد اعتادت نساؤها منذ الأزل، أن يمضينَ معظمَ أوقاتهنَّ بنقارٍ دائمٍ، وعراكٍ مستمر، مع أزواجٍ عاطلين، أو منهكين، أو مرضى، أو محبطين، أو مدمنين. ومع حمواتٍ غيوراتٍ ساذجاتٍ. وأطفالٍ أدمنوا قضاء أكثرِ نهاراتهم، وبعض لياليهم، وهم يلوبونَ في الأزقةِ والزواريب الكئيبة، ببطونٍ خاوية، وجلودٍ شاحبة، ورؤوسٍ عشَّشَ فيها الوسخ والقملُ بعد أن انتُزعت منها أحلامها!.

كما اعتدنَ أن يتبادلنَ خلال أوقات فراغهنَّ، الأحاديث والأخبار والإشاعات والقصص الملفقة، وأن يُضفنَ لأسرهنَّ المكتظة ما يتيسرُ لهنَّ من المواليدِ الجُدد!.

ووفقاً لما كانت تنشره الصحف، وتعلنه محطات الإذاعةِ والتلفزة فإن مدينتكَ هذه، كانت آمنةً مطمئنةً، يعيشُ أهلها بدعةٍ وسلامٍ ومحبةٍ ووئام، بفضل تفاني وإخلاصِ رجال الشرطة، المؤيدينَ بجنودٍ ميامين، انتشروا في طولِ البلادِ وعرضها، بغيةَ تثبيت النظام، وإقامةِ العدلِ، وتأديبِ المعادين، والخارجين على القانون!.

وكغيركَ من آلافِ الناس، الذين قذفت بهم أرحام أمهاتهم إلى فيافي البؤسِ والخواء، كنتَ دائماً تتحاشى اللقاءَ بأولئك الجنود، وتتجنب رؤيتهم، ما وسعكَ الأمرُ، وإنْ تصادفَ حدوث ذلك بعض الأحيان عن غير قصدٍ فإنكَ سرعان ما كنت تختفي عن أنظارهم بفضل ما امتلكتَ من خفةٍ ورشاقةٍ تجنباً لما قد يجلبه لكَ اللقاءُ من نحسٍ وسوءِ حظٍ، طيلةَ اليوم!.

ولقد كان لرشاقتك وبراعتك في التخفي، الفضلُ الأكبرُ في حيازتكَ للقب (الأرنب) الذي أطلقه عليكَ أحدُ أصدقائكَ المرحين!. ورغمَ أن جميع معارفك، نالوا حظهم من الألقاب الرفيعة كالفأر والجرذ والخلد والضفدع والصوص والحرذون وكانوا بمجملهم سعداء وفخورين بتلك الألقاب، لأنهم رأوها ضروريةً لاستمرار الحياة، فإن اللقب الفريد الذي استأثرت به، ظلَّ باعثاً قوياً للغيرة والحسد، في نفوسهم!.

ذات صباح، فيما كنت على وشك المغادرة، قلتَ لزوجك بصوت أسيان:

ـ بما أنكِ يا امرأة من النساءِ اللواتي يستجاب دعاؤهنَّ، فأرجو منكِ أن تبتهلي إلى الله، لعله يتوب عليَّ ويرحمني ويوفقني إلى عملٍ يؤمن لي ثمن "الكفن"، لأنني عزمتُ أخيراً على الرحيل عن

هذه الدنيا، كي أُريحكم وأريح الحكومة، مَن سماجتي وثقلِ دمي؟!

فرفعت امرأتكَ الثرثارة بامتياز كفيّها نحو السماء، وابتهلت بعفوية:

ـ أسألك يا رب.. يا رزاق يا كريم.. أن توفقَ هذا الأرنب الوديع والزوج المطيع، وأن تهيء له عملاً يُدِرُّ عليه ثمنَ كفنٍ لائق، وقبر واسع؟!.

فتفاعلت من قولها أنزيمات رجولتك، وثار غضبك، وارتفع صوتك:

. ماذا قلتِ أيتها الجاهلة..؟. أنا أرنب!. يا لك من امرأةٍ ناكرةٍ جاحدة!.

عندها أدركت المرأة خطأها، فهرعت إلى يدكَ وقبلتها، ثم قالت:

. أرجو عفوكَ يا فارسي النبيل.. كل الحق على لساني الثرثار.. وأنتَ واللهِ زينُ الرجال!.

فأثلجَ اعتذارها صدركَ، وأعادَ إليكَ حلمكَ، فعفوتَ عنها من غير تردد، ثم غادرت الدار بعد أن علَّقتَ سيجارتك الأخيرة بين شفتيكَ الجافتين، وتركتَ يديكَ الهزيلتين، تتوسان حول قامتك بوهنٍ. بينما ظلَّ رأسك الخاوي إلا من بعض الأوهام العظيمة، والترهات الأعظم، قابعاً بين كتفيك بطريقةٍ مضحكة!. لكنك ما أن قطعت بضع خطواتٍ في الزقاق، حتى برز أحد الجنود من عطفةٍ جانبية، كما تبرز العفاريت بغتةً في حكايات الجدَّات، وصاح بك:

. هيه.. أنت يا مسطول.. ألا تسمع؟!.

رمقته بأسفٍ لأنه تسرَّعَ ونعتك بالمسطول. رغم أن زوجك أقرت منذ لحظات فقط، أنك فارسٌ نبيلٌ!. ثم تساءَلتَ ببلاهة:

. أنا؟!.

. نعم أنتَ.. ما اسمك؟.

. أنا يا سيدي أدعى... الأرنب!

. يا غبي.. سألتكَ عن اسمك الحقيقي.. وليس الحركي؟!.

. آه.. اسمي الحقيقي.. اسمي الحقيقي!.

أنت لستَ غبياً حسب. وإنما مسكينٌ ابتليَ منذ أقدم العصور بداء النسيان!. ورغم أن ذلك الداء كان له عندك فضائل كثيرة، منها أن عمرك ما كان ليطول لولاه إلى هذا الحدِّ. إلا أن مثالبه العديدة، استفحلت في العقود الأخيرة إلى درجة أنك صرت تنسى اسمك الحقيقي المدون في بطاقتك الشخصية!.

شعر الجندي بمأزق، فقال مشفقاً:

. أنتَ خالد.. أليس كذلك؟.

فأجبت بسرعة:

. أي والله يا سيدي.. أنا خادمكم المطيع.. خالد.. خالد المفقود!.

لكنك ما أن ثاب إليك وعيك حتى تذكرت أن خالد المفقود ليس أنت!. وإنما هو ابن خالتك الذي أودع السجن منذ عدة أشهر لأنه بصق في وجه شرطيٍ كان قد قلبَ له عربةَ الخضار التي يكسبُ عيشه منها، وأتلف محتوياتها، بعد أن ضبطه متلبساً بالبيع في مكانٍ ممنوع!.

لم تكترث للالتباس الحاصل، بل قلت لنفسك: "هه.. وما الفرق.. هو خالد المفقود.. وأنا محمود المضيَّعْ.. والتشابه واضح!."

انفتحت أبوابُ الحكمةِ أمام الجندي، فقال:

. عظيم.. عظيم.. وإذا كان عدمُ الصدقِ من فضةٍ.. فلابدَّ أن يكونَ الصدقُ من ذهب!. إذاً يا خالد المفقود عليكَ أن تتبعني؟!.

ومن غير أن تسأله لماذا، وإلى أين؟، تبعته باستسلام وأنتَ تحدِّثُ نفسك بسعادةٍ وتفاؤل: "يبدو أنها فُرِجَتْ أخيراً. إنه دعاء المرأة!. آهٍ يا ابنة الحرام، طالما أن دعاءكِ مستجابُ إلى هذا الحدِّ، فلِمَ ظللتِ تبخلين به عليَّ طيلة تلكَ السنين؟. العملُ عند الحكومة يعدُّ في هذه الأيام نعمة، لا ينالها إلا المحظوظون! فهي على الأقل تدفعُ لكَ أجركَ دونما تأخير، كما أنها لا تُنْقصُ من مستحقاتكَ درهماً واحداً.. فيا رب يا كريم.. أدِمْ هذه النعمة علينا؟. لكن من يا ترى ذلك الطيِّب ابن الحلال، الذي أرشدّهم إليَّ؟. لعله أحد الجيران أو المعارف، ولابدَّ أنه فعل ذلكَ بدافع الشفقة، أو رغبة في المساعدة؟. ولربما قالَ لهم ناصحاً: خذوه ولا يخدعنكم مظهره، وستكتشفون أنه يملكُ مقدرةَ بغلٍ، وصبرَ حمار!!."

بعد انتظارٍ غير قليل في مخفر التجمع، حملتك إلى قلب المدينة الثري، عربة جيب مكتظة بالجنود. في رحلةٍ قلَّما استمتعتَ بمثلها من قبل. وما أن قطعت عدداً من الشوارع العريضة، والميادين الواسعة، الملطفة أجواؤها ببحراتٍ ونوافيرِ المياه الرقراقة، حتى توقفت أمام بوابةٍ ضخمةٍ، تتوسط سوراً حجرياً عظيماً، يحيط ببناءٍ ضخمٍ تشمخُ طبقاته العشرون، وسط العديد من الساحات والحدائق والممرات المنسقة بإتقان!.

وبعدَ حديثٍ موجز دار بين أحد الجنود، ورئيس الخفراء، اجتازت العربة البوابة، ثمَّ دارت نصف دورةٍ حولَ المبنى العتيد، إلى أن توقفت في الجهةِ الخلفية منه، أمام بابٍ عريضٍ يؤدي إلى بهوٍ واسع.

ترجلتَ بعدَ أن نهركَ أحدُ الجنودِ بخشونةٍ، وعبرتَ معهم المدخلَ الكهربائي المفتوح على البهوِ الأنيق، الذي أدهشتك كثرةُ الأبواب والممرات والأدراج الرخامية المؤدية إليه، أو الطالعة منه!.

استمتعت للحظاتٍ برطوبة المكان، التي خفّفت كثيراً من إحساسك بثقل الحرِّ والجفاف، ثمَّ تابعت السير وسط الجنود عبر ممرٍ هادئ. وبعدَ بضعةِ أمتارٍ انعطفتم يميناً، وهبطتم درجاً يؤدي إلى فسحةٍ مكشوفةٍ طُلِيتْ جدرانها بلونٍ بنيٍ غامق. ما أن اجتزتموها، حتى دخلتم كوريدوراً طويلاً، انتهى

بدرجٍ آخر، فصعدتموه إلى أن وصلتم إلى فسحةٍ أخرى مسقوفة، ومُنارة. تلاها درجٌ ثالث، أدى بكم إلى بابٍ عريض، انفتح على صالةٍ هادئةٍ وطافحةٍ بهواءٍ راكدٍ متفسخٍ، كهواءِ المستنقعات!.

وكان أولُ ما لفتَ نظركَ فيها، وجودُ تلكَ اللوحةِ الضخمة. الغريبة. المعلقة في صدرها. ضمنَ إطار ذهبيٍ أنيق. والتي كنتَ رأيتَ صورةً لها، وقرأت نبذةً عنها، على صفحاتِ مجلةٍ قديمة، في دكان حلاقة!. وأن اسمها إن لم تخنكَ الذاكرةِ هو: "الفورنيكا" أو شيء من هذا القبيل؟. وأنها على ذمة محرر الصفحة، تعتبر اللوحة الأغلى سعراً في العالم!. فما الذي جاءَ بها إلى هنا؟. أثارَ لديكَ هذا التساؤل المحير فكرةً غريبةً. بل ربما شيطانية، وهي أنه لابدَّ من وجودِ خيطٍ يربط ما بينَ مشهدِ الدمارِ والموتِ والخرابِ الطافحِ في اللوحةِ والمتجسد فيها. وما بينَ ظروفِ وتفاصيل حياتكَ، وحياةِ الملايين من أمثالك، وأن الصدفة وحدها هي التي قد تكشفُ ذلكَ، ذات يوم!.

بدافعٍ من الفكرةِ تمهلتَ قليلاً أمام اللوحةِ، وحاولتَ أن تفكَّ بعضَ رموزها لكنَّ الجنودَ كانوا لك بالمرصاد!.

غادرتم الصالة من بابٍ فولاذي لتجدوا أنفسكم داخل أخرى فارغة، ينفتح عليها العديد من أبواب المصاعد الكهربائية، التي ما أن دخلتم واحداً منها، حتى شالَ بكم إلى إحدى الطبقات العليا، وحين غادرتموه وجدتم أنفسكم وسط بهوٍ ينعَمُ بالسكينةِ، ومن هنالكَ عبرتم من بوابة معدنية مزينةٍ بزجاجٍ عسلي محجر، إلى ممرٍ طويل منعزل، وشبه مظلم، ومنه إلى شرفة رحبةٍ، انتهت إلى درجٍ رخاميٍ باذخ، أدى بكم بعد أن هبطتموه إلى ممرٍ جديد، خمَّنتَ أنه يعاكسُ في الاتجاه الممرَّ الأول!. وعندَ نهايته انفتحت أمامكم بوابةٌ آلية، ما إن عبرتموها صامتين، كتماثيل الشمع، حتى وجدتم أنفسكم وسطَ صالةٍ فخمةٍ عميقة، تملأ جنباتها المقاعدُ الوثيرة، والسَّجادُ الثمين، والثريات البديعةُ، والخزائنُ العامرة بالكتب والتحف والصمديات الرائعة!.

في عمق الصالة كان ثمة رجل أربعيني، مفرط في أناقته وعطوره، يجلس بتحفزٍ لم تقلل منه الموسيقى السلسة المنطلقة من آلة تسجيلٍ قريبة، على مقعدٍ فارهٍ، مفرطٍ في جماله، خلفَ مكتبٍ خشبي عريض، مفرط في فخامته وفخامة ما عليه من أدوات!.

بإشارةٍ حادة من أحد الجنود تراجعت إلى الخلف قليلاً، واتخذتَ وضعية وقوفٍ مناسبة، في مكانٍ مناسب، واهتبلت الفرصة كي تلتقط أنفاسك التي بعثرتها فظاعة المتاهة، ولتمسح عن جبينك وصدغيك العرق البارد الذي رشحته مساماتك بسخاء!. أثناء ذلك كان الرجل المفرط في أناقته وعطوره، لا يزال منشغلاً بمراجعة الملفِّ الضخم الذي كان أمامه، وبتدخين سجائره، ورشف قهوته، لكنه ما أن فطن لوجودكم حتى رفع بصره عن الأوراق، وأشار إلى آمر الجنود الذي همس لك بشماتة، آن انصرافه:

ـ لقد دوخناك أليس كذلك. لكن لا تزعل، فعملنا يقتضي أن ندوِّخ أمثالك!. وخلال الدقائق اللاحقة، التي مرت بك وكأنها دهورٌ طويلة، انصدع رأسك بمئات الأفكار والتخمينات والظنون المربكة، وداخلتك مشاعر الحزن والخوف، بعد إذْ خطرَ لك أن العمل عند الحكومة قد لا يكون

بالسهولة التي تصورتها!. وأن حالتك وأنت في هذا الموقف باتت تشبه إلى حدٍ بعيدٍ، حالة طفلٍ ريفيٍ ساذج، فقدَ والديه وسط مدينةٍ كبيرة!.

لكن سؤال المحقق الذي كان ما يزال مكباً على الملف، وكأن وجودكَ لا يعنيه في شيء، ما لبث أن انتشلك من دوامةِ الوساس:

. هِمْ.. إذاً أنت خالد المفقود؟.

. نعمْ سيدي.. أنا هوَ!.

. كل المعلومات التي لدينا، تؤكد على أنك هو، ما عدا الصورة الشخصية!. لكن على أي حالٍ ليس في ذلك مشكلة!.

. بالتأكيد سيدي.. ليس في ذلك مشكلة!.

. خالد المفقود، الملقب بالأرنب!. هَمْ!. طيبْ ومن الذي أطلقَ عليك هذا اللقبَ الغريب يا خالد.. ولماذا؟.

. في الحقيقة يا سيدي أن أحد أصدقائي المخلصين هو الذي اختارَ لي هذا اللقب، الذي سرعان ما أعجبني، فتمسكتُ به بإصرار وذلكَ لعدةِ أسباب: أولاً لأنه يرمز إلى حالتي العامة. وثانياً لأنني شغوفٌ بأكلِ لحمِ الأرانب. وثالثاً لأنني أماثلُ ذلك المخلوقَ الطيِّبَ في سرعته، سيما أثناء الفرار. أقصد الفرار من أي شيء!. وذلكَ ليقيني أن الهرب في هذا الزمان الماكر، إنما يمثل ثُلثي المرجلة!. أثارت إجابتك شهية المحقق، فتابع سحقك بنظراته السادية ليسهل عليه فتح ما تبقى من صناديق نفسك المقفلة. ثم قال بعد صفنةٍ قصيرة:

ـ شوف يا خالد المفقود.. رغم علمنا المسبق أنك من النوع المخادع والمناور والكذاب. فإنني أنصحك بأن تجيب على أسئلتي بصدقٍ ووضوحٍ وباختصارٍ شديد!؟.

. حاضر سيدي.. تفضل اسأل ما شئت وستجدني إن شاء الله من الصادقين!. غضَّ قليلاً من نظرته النافذة، ورشفَ من فنجان قهوته المذهب باستمتاع، ثم مجَّ من سيجارته الفاخرة، أنفاساً معطرة، فتحت آفاق خبرته على مصاريعها، وقال بارتياحٍ وتفوقٍ:

. لكي يكونَ الأمرُ هيناً عليكَ أريدكَ أن تفهم أننا نقدر وضعكَ كثيراً. وأننا لم نحضركَ إلى هنا، لكي نحاسبك على المخالفات والجرائم الواردة في هذا الملفِّ الطويل العريض. إذْ لو أردنا أن نفعل ذلك، فإننا من غير شكٍ سنضطر إلى خراب بيتك وبيت أبيك، وإزالتك من الوجود، على طبلٍ وزمر!.

"كفاك يا ابن.. لهواً بأعصابي، اختصر ودلني إلى العمل الذي يتوجب عليَّ إنجازه.. فأنا بأشدِّ الحاجة إلى النقود؟."

. نعم سيدي.. طال عمرك!.

ـ فعلى سبيل المثال لا الحصر، نحن لا نرغبُ بمحاسبتكَ على أنك يوم أدخل الغزاة تلك العاصمة، بصقت بقرفٍ ومرارة، وصحت دونما حياءٍ أو خجل، اتفووه عَ الخونة.. والمتخاذلين.. اتفووه عَ الـ .. وبالطبع نحن نعرف وعيبٌ علينا أن لا نعرف.. من تقصد بهذه.. الـ؟.

"يا أولادَ الحـ.. الحلال.. إذا كان بوسع الطلبة أن يتظاهروا وأن يعبروا عن آرائهم ومواقفهم (الصبيانية) داخل أسوار الجامعات العالية، ووراء بواباتها المنيعة، بمنتهى الحرية!. وإذا كان متاحاً للمصلين أن يهتفوا ويصرخوا، وأن يمزقوا الثيابَ ويزرفوا الدموع وينتفوا الشعور، داخل صحون المساجد، دونما اعتراضٍ من أحد!. فما المانع في أن يبصق مواطن ساذج، غبي، مقهور، مثل حضرتي.. بصقةً لابدَّ أن تعودَ بالضرورة إلى لحيته!."

وتابع المحقق العبقري:

كما أننا لن نحاسبك لأنك منذ ما يزيد على عشر سنواتٍ ماضية، وبعدَ أن ابتعت ربطةَ خبزٍ مُحَمِّصٍ ومحروق، من فرن جابر عثرات الكرام، الحديث، فإنكَ صرختَ على ملأٍ من الناس: يا عالم يا هو.. بالله عليكم أجيبوني.. هل يا ترى بوسع البقر أن تأكل خبزاً كهذا؟!. وليتك اكتفيت بذلك، بل إنك في يومٍ آخر، وبعدَ أن تناولتَ ربطةَ خبزٍ شميط، أي غير ناضج. هكذا مكتوب في التقرير، من فرن داوود البالِغْ، لم تلبث أن صحت كالمعتوه: من تحت الدلفِ.. إلى تحت المزراب!. بالله عليكم يا ناس أرشدونا.. إلى أين نذهب؟!. وكذلك لن نحاسبك على تهجمك على موظف دائرة النفوس الذي طلبت منه منذ ما يزيد على السنتين، أن ينظِّمَ لكَ بيان قيدْ نفوس عائلي، فراحَ يتلكأ ويماطل إلى أن ناولته أم الخمس وعشرين. فما كان منكَ إلا أن صرخت دونما حياءٍ أو خجل: ما هذا يا ناس.. كلها كاضبة ومكضوبة.. من بابها إلى محرابها؟!.

هدأ قليلاً، وعادَ إلى فنجانه فرشفَ منه رشفةً ممطوطةً ثم تابعَ يقول:

. .. وبالتأكيد ليس في نيتنا أن نحاسبكَ لأنكَ ذات يوم حضرت سهرةً مشبوهةً تواجد فيها علاَّكٌ ثرثار يدَّعي الفهمَ، استأثر لنفسه بالكلام وراح يتحدث غيبةً ونميمةً عن فلان الذي صارَ عنده من الشركات كذا.. وكذا. وعن علاّن الذي لطش من أموال الدولة ملايين الدولارات وهرَّبها، ثمَّ هَرَّبَ نفسه وراءها!. وكذلكَ عن فليتان الذي بات يملك في البرِّ والبحر والجوِّ أساطيلَ تحجب عين الشمس، ولم يكن قبل ذلك سوى موظفٍ صغيرٍ، سعره أربع فرنكات!.

وليتَ الأمر وقف به عند هذا الحد بل على العكس من ذلك، فإنه راحَ يُشهِّرُ بالقاضي زيد، الذي وفقاً لإدعائه، باتَ القاصي والداني يعرف أن سعر القضية التي تصل إلى قوس محكمته لابد أن يتراوح ما بين الخمسين والخمسمائة ألف.. وللأمر بعض الاستثناءات!. ولقد وصل القدحُ والذمُّ به إلى حدِّ اتهام الأستاذ عمرو، وهو المعروف بنزاهته، بأنه لا يكلُّ ولا يملُّ هو يُنظرِّه ويحاضر عن الاشتراكية والمساواة. وعن العدل وتكافؤ الفرص.. بل والأخلاق!. مع العلم أن كأسَ الوسكي وتوابعه، يكلفه في غالب الأحيان، مبلغاً يكفي لإعالة أسرةٍ متوسطة مع تأمين كامل احتياجاتها لمدة شهرٍ كامل. ورغمَ أن قدمي زوجته المليحتين لا تجيدان السير إلا بالسكربينات الإيطالية، كما أن جيدها لا

يدفئه إلا الفرو الفنلندي أو الدانماركي!.

.. آه يا أرنب آه.. إذا أردنا أن نحاسبك فإن المسلسل طويل!. إلا أننا لن نفعلها، ولا حتى لأن ابن خالك الذي تعجبكَ آراؤه قد أرغى وأزبد عندما قامت حرب الـ 91، ولعنَ بيرسي كوكس، وسايكس بيكو.. وكل أزلامهم وأتباعهم من الأحياء والأموات، فساعدته في الشتم واللعن ظناً منك أن بيرسي ورفيقه، كانوا من ممثلي السينما الهزليين، الذين لا تحبهم!.

كما أننا لن نحاسبك لأنَّ ابنك المراهق، تجرأ نتيجةً لسوء تربيتك له، فبصق على جهاز التلفاز، عندما أطلَّ عبرَ شاشته وزير خارجية إمارة شقيقة وغالية على قلوب الجميع، وراح . أي الوزير . يرحب بالقطر العربي، الذي أُدخِلَ مؤخراً وبقرارٍ ديموقراطي مدهش، مرحلةَ التدمير والتمزيق والسحق والتفتيت، النهائية.. فقال: أهلاً بالعـ... في نادي واشنطن. ولعله نسيَ أو خجل أن يتم: .. وإسرائيل!.

أرأيت يا أرنب كم باتَ وضعكَ سيئاً!؟. سيما وأن هذه الأمثلة ما هي إلا غيضٌ من فيض ملفك المخزي!. ورغمَ ذلك فإنني أؤكد لك أن هذه الأسباب وغيرها ليست هي التي دفعتنا لاستدعائك، لأنها من وجهة نظرنا تافهة ولا تستحق الاهتمام!. "إذاً يا أولادَ.. الـ.. ما الداعي لهذه المقتلة النفسية التي أدخلتموني فيها.. ومتى تنتهي!؟."

ـ سآتيك بالكلام.. فلا تتعجل!. في الحقيقة أن الذي آلمنا، وأثارَ دهشتنا، ودفعنا لاستدعائك، إنما هو ادعاؤك أمام زوجك، صباح هذا اليوم بأنك ما عدت تملك ولا حتى ثمن رغيف خبزٍ واحد!. وأيضاً طلبكَ الملحّ منها أن تبتهل إلى الله، كي يوفقك إلى عملٍ مناسب، يُدِرُّ عليك مبلغاً يكفي لشراء كفنٍ، لأنك أصبحت تتمنى الموت وتسعى إليه، بكلِّ الوسائل المتاحة!. فأجبني بوضوح كما اتفقنا، ودونما لفٍ أو دوران.. ما مدى صحة هذه المعلومات؟. "إن لم تكونوا آباءً للشياطين، بامتياز. فكيف إذاً علمتم بما دارَ بيني وبين زوجتي قبل ساعةٍ من الآن.. ساعة فقط!."

. بصراحة يا سيدي كل ما تفضلتَ به صحيح.. لكن.. يعني..!."

. بلا لكن.. بلا كلام فارغ.. التبرير مرفوض. وكل شيء مسجل وموثق ومحفوظ.. عندنا!.

ـ يا سيدي والله أنا ليس في نيتي أن أبرر، لكنني أود أن أوضح أن سبب تلك الأخطاء والحماقات، التي بدرت عني، إنما يعود إلى ما أصابني مؤخراً من ضيقٍ في الصدر، وسُخفٍ في العقل، وفقرٍ في الحال.. لا أكثر، ولا أقل!.

. هَهْ.. وتظن أنكَ وجدتَ الفتوى.. ضيقٌ في الصدر.. وفقرٌ في الحال!. شيء جميل!. يعني.. أنت وبدلاً من أن تنفي عن نفسكَ هذه التهم المشينة، تطلع علينا بنغمة ضيق الصدر، وفقر الحال!.. يا سلام.. يا سلام!.

. حسبي الله ونعم الوكيل.. ولا حول ولا قوة إلا بالله!.

ـ إياك والدمدمة، والبربرة، فنحن نعرف كل ما يجول في خاطرك، وما يلهج به لسانك، حتى أثناء النوم. المهم أن تدرك مقدار حراجة موقفك.. وأنك أصبحت الآن مطلوباً للقانون، تحت طائلة

العديد من الجرائم والجنايات التي ليس أقلها اتهامك للمجتمع وللحكومة ومؤسساتها، بالعجز عن تأمين حتى الأكفان.. للأموات!. بينما كان يتوجب عليكَ أن تُشهِرَ سيفكَ على الفقر، وأن تقاتله، حتى تقتله، مثلما يفعل غيرك!!.

إن الحزن واليأس والإحساس بالخيبات والمرارات، هي من الأمراض الوافدة التي نعمل على مكافحتها، ومكافحة حامليها وناقليها، بشتى الوسائل. لهذا فإننا نعلن، بعد أن ثبت لدينا أنكَ واحد من حاملي وحاضني فيروسات تلك الأمراض، أنكَ أصبحت مخلوقاً خطراً على الحياة، والمجتمع، تجب مكافحته بالطرق الملائمة، التي هي بالنسبة لحالتك: الحبسُ المؤبد!. وأنا أعدكَ فيما لو حضرتك الوفاة وأنت لا زلت في بيت خالتك، وإن شاء الله سيحصل ذلك، بأن أكون في مقدمة المتبرعين بثمن كفنٍ وقبرٍ لجيفتكَ!. وذلك لكي أثبت للناس، فساد رأيك وسوء نيتك!. وهذا هو قرارنا الوجاهي.. صَدَرَ وأُفهِمَ علناً.. فهل فهمت؟.

. يا سيدي.. أتريد الحق.. أم أخيه؟.

. طبعاً الحق!.

. إذاً صدقني إذا قلتُ لك أنني منذ أن غادرت بيتي.. وإلى الآن.. لم أفهم شيئاً!!.

ـ يا الله.. يا الله.. كف عن ترديد الكلام الفارغ، وسلِمْ نفسكَ للشباب الذين ينتظرونك خارج المكتب.. يا الله.. يا الله.. لدينا شغل.. لدينا شُغلْ!.

وعلى الوعد. خارج المكتب. تلقفك عددٌ من الثيران والمسوخ، واجتازوا بكَ ألف باب. وعبروا ألف ممر، وهبطوا أو صعدوا ألف درج. ثم انتهوا بك إلى قبوٍ سحيقٍ مظلم، قذر، مخيف!. وهنالك شرعوا بإحالتك منهجياً إلى كرةٍ خرقاء مضحكة، انتزعت منها كل الملامح والدلائل والعلامات، الفارقة، بل وحتى الاسم، والانتماء، والذاكرة، والماضي!!.

وحينما غادروا بعد أسابيع، أو شهور، أو سنوات.. لا فرق!، كانت جدائل سنا الشمس تتدلى خلسةً من كوةٍ عالية في نهاية الجدار، وقد صوحتها أصداءُ حداءٍ أسيان، يأتي من مكانٍ قصي:

**بـــــــلادُ العـــــــربِ أوطـــــــاني مـــــــن الشـــــــامِ لبغـــــــدانِ**

---

***

# أربع قصص

قصص: د. محمد جمال طحان– سورية

## الخاتم

***أحبته بكل ما أوتيت من طاقة.. لم تتوان عن فعل كل ما يريد..***

***وفّرت له واحة الراحة في غرفتها الوحيدة..***

***خاطرت باستقباله في بيت أهلها عندما يشاء.. صارت متمرسة في الكذب على أمها الكفيفة من أجله..***

عندما تسألها: من عندك؟

تجيب: إنها صديقتي.. اطمئني يا أمي.. إنني أتعلم منها الحياكة.

عندما حاول أن يقبلها أول مرة لم تجرؤ على ردعه..

ومرة بعد مرة اعتاد على التمادي.. واعتادت على الرضوخ لرغباته.. وذات يوم، منحته نفسها.. بعد حين... غدت زياراته أقل.. ما عاد يقبّلها..

يدخل الغرفة باتجاه السرير مباشرة.. ينامان معاً ثم يستعجل الخروج..

بعد شهور انقطعت زياراته.. سعت إليه، وعندما عرفت مكان عمله همّت بأن تخبره ولكنها أحجمت.. خشيت أن تجرح مشاعره.. الآن... بعد أن انتفخت بطنها وأصبحت ظاهرة للعيان.. لم تجد بداً من إخباره..

قالت: إنني حامل. قال لها بامتعاض: وماذا أفعل لكِ؟

قالت: نتزوج. قال: لا تظني أنك أوقعت بي.. الذنب ذنبك وليس ذنبي.

قالت: وماذا فعل بالذي في بطني؟!. قال: أجهضيه.

غامت الدنيا في عينيها.. انهمرت الدموع على الخدين.. سرت حرقة مرّة في أحشائها..

تماسكت نفسها: وهل تظن أنني أملك تكاليف عملية الإجهاض.. سأسافر إلى قريبتي في لبنان..

أضع المولود ثم أسلمه إلى دار الأيتام..

قال: وهل تظنين أنني أقبل بأن ينشأ ابني في دار الأيتام.

مدّ يده إلى جيبه.. اخرج علبة مخملية صغيرة.. فتحها فالتمع الخاتم في وجه ميسون.. برقت عيناها.. قفز قلبها من مكانه.. مسحت دموعها.. تراقصت الدنيا أمام عينيها.. كادت أن تزغرد من فرط فرحتها، لكنها أمسكت نفسها وهي تلتقط العلبة من يده...

حين استقرت العلبة في يدها سمعته يقول: بيعي الخاتم وادفعي.. تكاليف الإجهاض!!

## أحلام مؤجّلة

عندما عاد من حفل زفاف ابنه، لفتت نظره الصورة المعلقة في صدر الغرفة. تأملها كأنه يراها للمرة الأولى....

هذه صورته عندما كان في الأربعين.. زوجته يبدو عليها القلق وهي تحتضن ابنتيها الرضيعتين... أما أخوهما الصغير فقد اعتلى كرسياً ليظهر بين رأسي والديه... حسام يتمتع بروح الدعابة منذ الصغر... عندما ظهرت الصورة أول مرة، ضحكوا كثيراً... فيها يبدو حسام وقد فرد كفيه ووضع إبهاميه قرب أذنيه، وقد مدّ لسانه..

أُظهرت الصورة منذ أكثر من ثلاثين عاماً... في البيت القديم.

يحمل صافي الصورة بيديه.. يجلس وهو يتأملها: . ذلك البيت أتعبني كثيراً ... ثلاثون عاماً وأنا أفي أقساطه... أيام مرهقة... ولكنها جميلة.

بعد أن سدد القسط الأخير... باع البيت الكبير، واشترى بيتين صغيرين، واحد له ولزوجه، والثاني ليتزوج آخر أبنائه فيه. ثلاث غرف تكفيه.

وضع صافي الصورة جانباً وتذكر موضوعه المؤجل:

. اليوم ارتحت من مشاكلي وأستطيع التفرّغ لكتابة مذكّراتي.

انتفض واقفاً... هرع إلى غرفة النوم... أخرج الصندوق الوحيد الذي يحتفظ بمفتاحه في جيبه.

فتحه... أخرج علبة الورق الأبيض الصقيل... الورق الذي اشتراه منذ أربعين عاماً لكتابة المذكّرات. أخرج قلم الباركر الفاخر الذي أُهدي إليه نتيجة أمانته.

كان الجميع يحثّونه على تحسين وضعه.. لكنّه لم يكن يصغي إلاّ لقناعاته..

كان دائماً يقول: جرّبت الأعمال الحرّة حتى أرهقتني الضرائب... التجارة لا تناسبني... أنا لم

أتعود يوماً على مخالفة ضميري.

تعرفون... أنا إنسان بسيط... ولدت في حارة البياضة... ونحن في الحواري القديمة نبكي عندما نسمع قصة الرجل الذي باع داره بنصف ثمنها كي لا يزعج جاره المجوسي.

وضع صافي قلم الباركر فوق الأوراق الناصعة... دخل المطبخ ليصنع فنجاناً من القهوة... وضع الفنجان على الطاولة... جلس وراء الكرسي ليكتب مذكراته.. أحس بالإرهاق...

اتجه نحو الأريكة... جلس عليها.. قرّب الكرسي منه ومدّ رجليه عليه... أسند رأسه إلى ظهر الأريكة... أغمض عينيه وهو يفكر: . الآن انتهيت من مشاكلي... مزّقت دفتر التموين.... وأودعت في البنك مبلغاً يكفي لدفع فواتير الماء والكهرباء لمدة عام من خلال الاختراع الجديد الذي يسمّونه النافذة الواحدة... الآن أتفرّغ لكتابة المذكرات في الشرفة التي طالما حلمت بها، وحصلت عليها أخيراً.... محاطة بالزهور... بعيداً عن ضوضاء الشارع الأمامي الذي تعبره السيارات، ويمر من أمامه القطار..

فتح عينيه... تأمّل الشرفة... بدا سعيداً بعد أكثر من سبعين عاماً من اللهاث... زوّج أولاده... وهاهو يتفرّغ الآن لمسامرة زوجه... والتنزّه معها... وكتابة المذكرات..

عقد كفّيه خلف رأسه... أغمض عينيه غير مبال بآلام الروماتيزم التي تحاول تنغيصه...

في اليوم التالي... عندما عادت زوجه من (صَبَحية) الزفاف... وجدته ممّدداً على الأريكة... كفّاه خلف رأسه... الكرسي تحت رجليه.... ابتسمت... وضعت رداءها عليه كي لا تؤذيه نسمة الهواء القادمة من الشرفة الغربية.

وعندما طبعت قبلة على جبينه... وجدته.. بارداً كالثلج..

## انسجام

عندما انتصف الليل، ارتمى علي على كرسي سيارة الأجرة متعباً... صوت أم كلثوم أضفى عليه هدوءاً أليفاً بعد يوم صاخب.

لم يكن معتاداً على الحديث مع السائقين... لكنّ وجود شريط أم كلثوم بصوت منخفض في السيارة جعله يشعر بوجود شيء مشترك بينه وبين السائق: الله... ما أجمل صوت أم كلثوم... إنه ينقلنا إلى عالم صافٍ.. صوتها يذكّرنا بالفن العريق الذي أبدعه أجدادنا... أين أيام زمان.. اليوم كل الغناء صراخ وصخب وزعيق...

بعد صمت قصير.. لم يشأ علي أن يقطع الودّ مع السائق الذي قلّما يعثر على مثيله:

. أرجو أن تكون السيارة ملكك؟

. لا .. إنها لابن خالتي، وأنا أعمل عليها أحياناً، غالباً في آخر الليل.

. وهل لديك عمل آخر؟

. نعم أنا صحفي.. إنني محرر في القسم الفني.

ابتسم علي لأنّه تأكّد من صحة فراسته:

. قلت في نفسي، من يضع شريط أم كلثوم بصوت خفيض في هذه الأيام لا بد أن يكون فناناً، ولا يمكن أن يكون . اعذرني . لا يمكن أن يكون مجرد سائق.. أنا محام.. وأكتب الشعر. تنبّه إلى سؤال يمكن أن يعمّق الصلة بينهما:

. هل أنت من حلب؟

. نعم.

. ولكنّ لهجتك لا تنبئ عن ذلك..

. إنني من أطراف حلب.

ولكنّ لكنتك قريبة من إدلب.

. أنا من حارم.. ولكن تلك المناطق كانت كلها حلب.

بلع علي لعابه كمن يتلذّذ باكتشافاته المتوالية:

. صحيح.. كل شيء قديم كان أفضل.. التراث هو الأصل.

حين وصلت السيارة إلى محيط قلعة حلب تابع علي الكلام:

تصوّر لو أنّ هذه الأبنية العشوائية الدخيلة قد أزيلت من حلب القديمة.. ولو أن خندق القلعة مُليء بالماء، ونُثرت الزوارق الصغيرة فيه ليتنزّه السائحون وينعم أهل المدينة بها حول القلعة...

تصور لو أن مبنى الحكومة الذي يقبع أمام القلعة تحوّل إلى فندق يستقبل الزوّار..

تحفّز السائق للمشاركة في الحديث:

. لو أنهم يردمون هذه الحفر التي تربك السائقين.. انظر.. لقد وضعوا الحاوية وسط الطريق. قال علي وهو يشعر بأنّه تخلّص من أعباء مشكلات النهار:

. معك حق.. ولكنّني لست مع تجديد الطريق بطبقة زفتية تزيل معالم التبليط التراثي الذي يزيد عمره على نصف قرن.

أتعلم... هذه الحجرات السوداء التي ترصّع الحواري القديمة.. حين تُنزع يشتريها محبّو المدن القديمة ويزيّنون بها مدارج بيوتهم.

نظر السائق إلى علي وهو يرفع حاجبيه قائلاً:

. ألا تعلم من الذي يتعهد بتزفيت المدينة؟!

أجاب علي بارتباك: أعلم... أعلم.. لقد وصلت أرجو أن توقف السيارة.

صافح علي السائق بحرارة وهو يدفع له الأجرة بسخاء...

مشى بهدوء إلى منزله ولم يلاحظ اندفاع السائق بسرعة كبيرة، كما لم يسمعه يتمتم:

. لعنك الله يا ابن خالتي يا عزيز... مئة مرة قلت لك أن تترك لي في السيارة أشرطة كاسيت لجورج وسوف.

## المحاسب

كنت أحب طريقته التي تمهد للأعضاء كي يتبرعوا للجمعية.. حين دعوت مجلس الإدارة لمناقشة أوضاع الجمعية، بقيت مصرّاً على بقاء أبي علي محاسباً فيها، وقد استجاب أعضاء المجلس لطلبي.

صحيح أنه يغفو وهو خلف طاولته.. وصحيح أنه لا يدفع (القرش) للمهنيين الذين تحتاجهم الجمعية، بين حين وآخر، إلا (بطلوع الروح).. ولكنه . أيضاً . لا يتوانى عن شرح ظروف الجمعية للقاصي والداني.

والحمد لله أنه الوحيد الذي يتقاضى راتباً شهرياً من الجمعية، كي لا يعاني الموظفون من بخله الشديد.. ولا أدري كيف يدفع لنفسه في أول كل شهر.

في بداية العام، وبعد أن أجريت مراجعة لحسابات أبي علي، قلت له: إيه (أبو علي)..

اكتب لي وصلاً لأدفع اشتراك العام.

وقف وقفة جادة.. بسط كفيه فوق بعضهما وقال:

تعلم يا أستاذ أن الجمعية بلا مورد وهي تعتمد على دعم أعضائها.. والقسط السنوي هو مئة ليرة، وتعلم . جنابك . ما الذي يمكن أن نشتريه بمئة ليرة.. حتى بطاقة سينما لا تكفي.. القسط مئة ليرة وعادة يتبرع الأعضاء للجمعية ببقية الألف....

***

# ما قالــه الشاهد
## بعد اختفاء شهرزاد

قصة: أحمد حسين حميدان– سورية

***كانت طيور روحه سجينة أقفاص الخوف عندما همس داخل جدران الجسد:***

***أيّها السادة:***

***أنا عبد الله محمد الصفدي صاحب البلاغ المقدّم إليكم من كلية الآداب باسم مستعار في الليلة ألفين وخمسة الموافقة 2000/11/25 ملتمساً العفو منكم إن حصل مني أيّ تأخير إذ كان عليّ أن أخبركم بما حدث وكان عليّ أن أفعل أي شيء... فمنذ ليلتين فقط اختفت تلك المرأة التي تُدعى شهرزاد... منذ أول أمس ما لمحتها في مكان... أمضيتُ وقتاً غير قصير في البحث عنها فلم أعثر لها على ظل... هممت بالتسلّل إلى داخل قصر شهريار لأرى أين اختفت... لأصرخ: ماذا فعلتم بها؟!...***

لكن الخوف هو مَنْ أحكَمَ الوثاق عليّ وألقى بصرختي إلى أعماق سحيقة...

عفوكم أيّها السادة...

أرجو أن تسامحوني إذا وصلكم صوتي خفيضاً، فقد أفلت قبل قليل من حباله ليخبركم بليالي شهريار مع شهرزاد لم تنتهِ بألف ليلة وليلة فاسمحوا لي بالكلام وسأضع يدي على الكتاب المقدس إن أردتم لأجهر بالحقيقة التي أخفاها عنكم أولئك الذين أنكروا ما جرى ليلة اختفاء شهرزاد، وسأقول لكم كل شيء آملاً أن تسامحوني إذا لم أقوَ على ترك حروف اسمي تتشابك بشكل صريح فوق السطور، بعدما فرّت من رجال الحرس واختبأت تحت جلدي كي لا تترك لهم أثراً يدلّ عليّ...

أنا هو مَنْ كان يتسلَّل من أبواب الليل إلى شهرزاد... كنتُ أراها بعيداً عن كل العيون وكنتُ أختلس النظر إليها كما كنتُ أسترق السمع كلّما شقّ صوتها سكون ليل شهريار بالحكاية تلو الحكاية

حتّى ملأتني سحراً وصرت بلياليها سيد من سمع وسيد من رأى... فاسمحوا لي بالكلام وسأروي لكم بأمانة ما دار بينها وبين شهريار في الليلة الأخيرة قبل أن تغطّ في الغياب...

**الشاهد**

**على اختفاء شهرزاد**

**في الليلة ألفين وتسعة**

**الموافقة 2000/11/29م**

في تلك الليلة التي اختفت فيها شهرزاد أيّها السادة بدا لي شهريار شخصاً آخر غير الذي نعرفه عندما رأيته يغمض كلتا عينيه في وجه الرائي الذي يركض في مراياه نهر من الدماء والرصاص والحجر... سمعته ينادي مراراً: أريحينا من هؤلاء المجانين يا شهرزاد... إنه يلعبون بأرواحهم ويرشقون نار الموت بحجر، فلا تنطفئ ويكبر الحريق...

لم يرق له ذلك المشهد اليومي الذي طال دون أن تلوح له أي نهاية في الأفق... كان يحمل عينيه عن الرائي ويسهو، وإذا ما استردّ كلتا شفتيه من كأسه المليء كان يقول لشهرزاد:

. ألم أقل لك أريحينا من هؤلاء المجانين؟!...

فتقول له هي:

ـ لا تلمهم على ما يفعلونه يا مولاي، أنت تعرف أعداءهم، فعلوا بهم الكثير، وأخذوا منهم الكثير... وها هم الآن يهزّون بهم الشجرة ليسقط من بقي منهم في هاوية الرحيل والغياب... فماذا سيفعلون يا مولاي؟!... أيستسلمون ويسلّمون أنفسهم للغياب أم يدافعون عن بقيتهم الأخيرة بجنون؟!...

في تلك الليلة أيّها السادة كانت شهرزاد تتحدّث بأسى... تسأل مليكها بمرارة دون انتظار ما سيقوله فمه المعلّق بالكأس، فتمضي بالكلام بمرارة أكبر، كأنها تعرف الإجابة!...

كانت تقول له:

ـ ما الذي يشغل بالك يا مولاي؟... ما الذي يكدّر صفوك؟... أتريد أن ترتاح من هؤلاء؟... أتريدهم أن يمتطوا صهوة جياد الرحيل من جديد ودمعة حنين "سندبادهم" ما برحت على الخدين لم تجفّ بعد؟!... وهو ما انفكّ عن مراكب الشوق تتقاذفه أمواج الغياب... تدور الأرض به يا مولاي وهو يدور بها حتّى ضاقت عليه بما رحبت... طاف بأوجاعه بلداناً... وتأبّط جراح قلبه وأشلاء روحه وهو يعبر المدن... كلّما دخل مدينة رمته إلى الرصيف فيعود إلى حمل الحقيبة... وتدور به الأيام يا مولاي وهو يدور بها حتّى سرقت منه ورد عمره، وإذا ما أعادته سيرتها الأولى بكى وهو يتذكر كلام جدّه... قال لهم . والقذائف تنهمر فوق الرؤوس . يا مولاي: إيّاكم والرحيل... ابقوا هنا... لا أرض غيرها تعرفكم ولا أرض لكم سواها من مائها كنتم ومن ترابها كان طينكم وكانت شجرتكم، فابقوا عليها لتبقى أوراقكم فوق الغصن... فهل يبقون يا مولاي أم يركبون قطار الرحلة من الرمضاء

إلى الجحيم مرّة أخرى؟!.

في تلك الليلة أيّها السادة قالت شهرزاد بحرقة: ماذا سيفعل هؤلاء يا مولاي؟!.

وقال شهريار قلت لكِ أريحينا من هؤلاء المجانين يا شهرزاد!!...

**قصر شهريار**

**في الليلة ألفين وثلاثة**

**الموافقة 2000/11/23م**

**- 3 -**

في تلك الليلة أيّها السادة كانت شهرزاد تتحدّث وهي تقطُر مرارة... وكان شهريار على غير ما يرام، يأكله الضجر... فلا يهدأ وهو يعبّ حتّى الثمالة من كأس الشراب...

قالت له شهرزاد: كيف سترتاح يا مولاي؟...

هل سترتاح حقاً لو أغمضتُ لك عيون الرائي عن هؤلاء... أيريحك غيابهم... كيف يا مولاي؟!...

سمعتها تقول له: كيف تتمنى لهم الغياب؟!...

أنسيت أنهم منك ومني، فكيف سنرتاح وكيف سننسى كيف يا مولاي كيف؟!...

وسمعته يردّ عليها بغضب: أتمنى الغياب لهم ولكِ أيضاً وأرجو أن تذهبي معهم إلى الجحيم لأرتاح منكم جميعاً... فكفّت شهرزاد عن الكلام غير المباح!...

وحين ارتفع الصوت أكثر لمحت بعض الحراس يهرَعون إليه مسرعين فتواريت حتّى خرجوا... وعندما اقتربت لأختلس النظرة الأخيرة لم أجد غير شهريار وهو يعبّ بقايا الكأس بعدما أغمضت عيون الرائي على نهر من رصاص ودم وحجر...

كدت أصرخ: أين أخذتم شهرزاد... ماذا فعلتم بها!!... فكرت بالتسلّل إلى داخل القصر علّني أراها هناك... لكن الخوف غلبني أيّها السادة... كان النهار إلى تلك الساعة يحمل جثته ويمضي... وأشلاء الليل كانت تتسلّق الجدران... والفجر الدامي كان يدق الأبواب بينما كنت أسترق السمع وأختلس النظر من شقّ النوافذ فسمعت كل ما دار ورأيت حتّى اختفاء شهرزاد وإني سأشهد بذلك وسأتكلم آملاً مساعدتكم في كشف الحقيقة فاكتبوني مع الشاهدين...

**من بلاغ الشاهد**

**إلى محكمة الجزاء الأولى**

**في الليلة ألفين وخمسة**

**الموافقة 2000/11/25م**

---

***

# * أروقةُ الضّلالِ

نص: نجاح إبراهيم– سورية

*** لائحةُ النَّصِّ:**

***. ها الممتدُّ، ظلامُه سامِرٌ، لا صبحَ فيه يُبَصّرني،***
***وقد رأيتُ في المنام، كأنّ قائلاً يقول لي: ائتِ الفراتَ، وانغمرْ به،***
***ثمّ افتحْ عينيكَ،***
***وفعلتُ، فأبصرتُ.***
***وتحت شجرةِ الإسفيدار،***
***كنتُ عارياً، ومبتلاً، أنضّدُ مُدُنَ الخوفِ تحتَ جلدي، رفعتُ يديَّ عالياً،***
***أدفعُ وعاءً، ثمّ أنفخُ في الهواء، بخوراً تصاعدَ إلى السماء:***
***"وافراتاه،***
***إنّا في ضلالٍ، نَلهو بتعدادِ خطايانا،***
***أَعطِ وجوهَنا أقنعةً لائقةً، وكنْ كلَّ جهاتِنا، ثمَّ أمسك بأيدينا، وكن الدليل.***

***

*** صلاةُ الدم:**

رسمتُ شهوةَ سطوعي طريقاً، لاكَ طرفيه بُلّهٌ يعشقونَ طائرَ الحُبارى.
فيصلّون له ليلَ نهارَ، وتركتُ نصوصي تتشكلّ من قُزَحِ الإثم، وبراعم المرايا

ودم النّار، ليلجَ إلى عروقها "آموك" يفترعُ طَلْعَها، ويُدمِنُ حبرها الهازئ بكلِّ مَنْ لا يؤمن بالبرق صلاةً وبزوغاً، وأعشاشاً.

فكانت هذه خطيئتهُ عَبْرَ رواقٍ طويلٍ.

***

*** رواق الشمال:**

كان متناوماً،

حين وقفَ الطبيبُ قربَ سريره في المشفى يُهامسُ زميلاً له:

. سأكتبُ على دفتر الملاحظاتِ أن يُسَفّرَ الليلةَ، فلا حاجة لأن يُشغِلَ الغرفةَ أكثر، مجرّدَ وقتٍ قصيرٍ ويسلّمها.

سأل الطبيبُ الثاني:

. أتعني الغرفةَ؟

. بل روحَهُ، مرضُهُ ميؤوسٌ منه.

دقَّ قلبُ المريضِ، كأنّ صاعقةً نزلتْ به، جَهِدَ ألاّ ينهضَ عقبَ ما سمع.

كَتَبَتَ صُراخاً في حنجرتهِ، ودَمْعاً في عينيه، وتمنّى ألا يلحظَ الطبيبان عضلاتِ وجههِ وهي ترتعدُ، ونزفاً ساكناً يراوغُ ألاّ ينفلتَ جنونُهُ،

وحين ابتعدت خطواتُهما، وأُغلِقَ البابُ دونَهُ، فتحَ عينيهِ، ودخلَ في الذّهولِ، ثمّ توسّدَ ذراعيه، وأطلقَ نشيجاً.

وعند بوّابةِ المساءِ.

وقفَ باستسلام، تحتُ اللائحةِ الكبيرةِ المُضَاءةِ التي حملت اسمَ المشفى، مُتكئاً على بقايا روحٍ في المذبوحِ،

أوقفتَ سيّارةً ومضى حيثُ بيته.

دخله، أضاءَ النورَ، وقفَ في وسط الغُرفة، حدّقَ بأشيائه، وصورهِ المعلّقةِ، وببقعِ دمٍ يابسةٍ على البلاطِ، وعلى عجلةٍ كتبَ في ورقةٍ:

"سأغادرُ، ولكن أيَّ اتجاه أسلكُ؟."

شعرَ بدمِه المفتونِ يسري في عروقهِ غُصصاً، تناهضَ، فتحَ دُرجاً،

أخرجَ ما فيه من مال مُدّخَرٍ، ومشى خُطواتٍ نحو الباب، ألقى نظرةً أخيرة على الأشياء، ثمّ أطفأ النّورَ، وخرجَ.

في الشّارع وقفَ هزيلاً، ومرتجفاً أومأ لإحدى سيّارات الأُجرة، قال

للسائق بعد أن ألقى بجسده على المقعدِ الخلفيَّ:
. لفَّ بي المدينة، أريدُ أن أستقرئها من جديد، أكتشفَها بشكلٍ آخر
كأنّي أعرابيٌّ جاءها من عمق باديته،
تفرّسَ السائق في وجهه، وابتسمَ حينما أردف الرجلُ:
. أنا ضالّ الآن، فكنْ دليلي فيها، ولكَ ما تشاء، كلّ ما بحوزتي من مال لكَ.
هتفَ السائق:
. على رأسي.
وأبدى احتفاءً بالرّجلِ الذي ناست قسماتُ وجههِ كأمير منكّس، مخذول.
. من أين نبدأ؟
سأل السائقُ بلهفةٍ.
. من مكاننا.
. أمرك.
قالها، وأقلعَ بالرّجلِ الذي تفتّق كلاماً وجراحاً، وتفجّر قصصاً وروايات
كان السائق يُصغي، يضحك، ويبكي، ويشارك في الحديث، وحيث كشف الرّجل عن سرِّ ضلاله، وحكى صراعَه مع مرضه، أبطأ من سرعته وقال:
. مرضك أعانيه منذ عشر سنوات، وما زلتُ أُرجئُ موتي، فلا تخف.
سأل الرّجل:
. تُرجئه بماذا؟!
. بالثلاثيّة.
. ثلاثيّة نجيب محفوظ؟
أطلقا ضحكهما دفعةً واحدةً بعدئذ قال السائقُ:
. لا، بثلاثيّةِ العبدِ الفقيرِ.
. كيف؟
. بالضحك، والعمل، والمحبّة.
ردّدَ الرّجلُ الكلمات الثلاث بصوتٍ يُشبه الهمسَ، وحين لفظَ آخرَ كلمةٍ، كان قد شعر بالنّعاس فأغفى.
وظلَّ السائق يدورُ بالرّجل ويحدّثه كلّما مرَّ بمَعْلَمٍ من معالم المدينة،

أو اخترقَ طريقاً أو شارعاً، إلى أن تدلّت مصابيح حَليبيّة اللّون من السماء على المدينةِ الهاجعةِ، ركنَ السائقُ سيّارته جانباً، سكنَ قليلاً في شرفةِ الصّمت والتأملِ، ثمّ استدارَ نحو الرّجل الغاطِّ ناداه، وناداه...

***

*** مقامُ المحبّة:**

. هذا مقامُك، بُليتَ به، فأقمْ.

. ما كان ألطفه من بلاء!

. وماذا ترجو؟

. المزيد.

إذاً لمحبّتك لنا، وضعناكَ فيه، فأقمْ يا سمنون.

"مَنْ أنتَ بحقِّ السّماءِ،

حتّى تطال قامتك قامةَ سمنون؟

مَنْ أنتَ ليأخذَ لسانُك حالَ لسانه، وقلبُك شكلَ قلبهِ، وكفاك قُطْنَ كفيّه؟

مَنْ أنتَ؟"

وسمنون،

قد أقامَ في المحبّة، ما أن يسمعَ المرءُ كلامَهُ حتّى يكاد قلبه يتفطّر، فيحسّ بوهج ينفرُ من مسامه، فوانيسَ تتأرجحُ في السقوفِ انتشاءً، ويشعر بجسده يخفّ وزنه، وريشة تتطايرُ ولهانةً،

من أنتَ لتشابهَ سمنون؟

ذلك الذي هدلَ طائرٌ بين يديه، ثمّ قعدَ في حضنِه يُصغي بكلِّ جوارحهِ، فلم يحتملْ، فضربَ بمنقاره البلاطَ عن غبطةٍ وامتلاءٍ، فنزفَ الدمُ قرمزاً تفتّح على الأبيض، وبقي يرعفه حتّى مات.

مَنْ أنتَ يا سمنون؟!

حتّى أُقتلَ في حبّكَ، وليس سوى الرؤية دِيَةَ المقتول!

***

*** رواقُ الجنوب:**

أَذكرُ،

إن كنتُ أذكرُ،
أنّ امرأةً من لهبٍ وتوقٍ محمومٍ،
هامت في الأبعاد، تحملُ وجهَ رجلٍ تتنفّسه، تُعانيه، فأشرقَ فيها دروباً، وخُطَاً، فأحسّت بالعُشبِ الذي على سفحِ قلبِها، ضاجّاً بالحنين، فراحت تسوقُ إلى الرّجل نداه، وأسراره، وعصافيرَ الدفء.
وتحاولُ قدر الإمكان أن تهيئَ غماماً للغةِ اللقاءِ يليقُ بالجميلين حين يلتقون، وبين حيرتها وجنونها تخيّلته واقفاً أمامها بأبّهةٍ وترفِ المكتنزِ بالمعرفة.
يقول لها بأنفةٍ:
. ردّدي خلفي:
فلتمطرِ السماءُ، وتبتلَّ الأعماق.
فتحت يداها، بدت كفّاها بيضاوين، وعيناها يغشيهما الخشوعُ، سكتتْ قليلاً، ثمّ سألتْ:
. هل ننتظرُ رعوداً وبروقاً ليتشكّلَ الغيمُ، ويملأَ أنْداءَ السماء؟
. ......
كان واقفاً في الطرف الآخر من الدّعاءِ، نهرها قليلاً:
. ردّدي.
قالت وهي ترفعُ نظرها إلى الأعلى:
. إذا تلبّدت بالغيوم، ولم ينزل المطرُ، ماذا نصنعُ؟
أجابَ:
. ننتظر يا باذخةَ العطر.
قالت:
. هناك دول إذا ما أرادت لغيمٍ ساكنٍ هطولاً، قوّسته بطلقاتٍ حتّى ينزلُ.
قال:
. ما زلنا خطائين، وإذا ما سألنا نُعطى.
. طوبى للضّلال الذي فينا.
وَمَضَت المرأةُ،
تلاحقُ دفقَ رغبتها، تتحرّق لملاقاةِ الرّجل، تتشهّى كعذراء العشب لقاءً مُبَاغتاً بالطّلِّ.

قبيلَ أن تفلتَ الرغبةُ من الأسر، وتتخلّقَ إعصاراً، كانت بين يديّ الله تصلّي صلاةَ الاستسقاءِ، فيعلو ابتهالُها حتّى ردّدته كلُّ مآذنِ دمشق.

هل كنتُ أنا

تلك التي اقتحمت دمشق؟!

واقتحمتني رغبتي المجنونة، لأبحثَ عن رجلٍ لشدّ ما عشقتُه نسيتُ تفاصيل، وجههِ، وكأنثى تغويها التفاصيلُ الموحيةُ وهي تطالعُ ربواتِ الرّائحةِ، صرتُ مَجْمَرةً، بل مدائن مُجْمَرة، يندفعُ بخورُها الحرونُ مفتوناً بالتلوّي.

ولكن!

ظلّت المرأةُ تبحثُ،

وظلّت دمشق فوقَ كتفيه، ثريا من حجرٍ ودخانٍ وغبارٍ أحمر .

. بماذا أستضوِئُ؟

. بالقلب يا ضالّة!

. هل على قلبي أن يتفتّقَ مناديلَ هفهافةً، ووردات حمراءَ مشرعةً في وجهِ غابةِ الأقنعةِ كي ينتفي الضياعُ؟

"آه يا قلبي،

كأنّنا كنّا نتخاطرُ!

ذاتَ اليومِ، أحسستُ بضجرٍ فتّاكٍ، فحملتُ جسدي حقيبةً، وغرزته في شوارع المدينة، قصدت "الحميدية" ليس لي شغل ولا مشغلة، كنتِ شاغلي، الأوحد، أضرمني شوقي إليك، فكانت جذوتي تحرقُ غابة، خرجتُ لأراكِ في النّاس، في امرأةٍ لها صوت يُشبهُ صوتَ قادمةٍ مغتسلةٍ برذاذ الفرات، ورحتُ أبعثرُ لهفتي، وأنفاسي الشاردة في الدخانِ والضجيجِ، وأصواتِ الباعة،

آه يا قلبي!

صغيرةٌ وضئيلةٌ هذه المدينة عن قيامة جمري،

وضيّقةٌ سماؤها عن استيعابِ شوقي،

وبقيتُ سائراً مثلَ أبله، حتّى وصلتُ "الأموي" وقفتُ ساكناً أمامَ بابه، دخلتُه، وبخشوعٍ صلّيتُ، أحنيتُ رأسي حتّى لامسَ البلاطَ اللاّمعَ، ثمَّ استويتُ، وأطلقت دعاءً، وخرجتُ، أمشي، وأمشي حتّى ألفيتُ مقهى

سكبتُ صليلَ التّعبِ فوق كرسيٍّ من القشِّ، شربتُ شاياً حلواً كما تشربينه
أنتِ، ودخّنتُ، بينما كنتُ أنظرُ في وجوهِ السائحينَ علّي أجدُ ضالتي، امرأةً
لها رائحةُ وردٍ بريٍّ، عيناها نرجستان، وقلبُها دافئٌ كقلب قطاةٍ لاهثةٍ في المجاهل،
ربّما أرادت هذا اليوم أن تجيءَ دمشقَ،
ليتها تجيء،
فلتجئْ،
لتمسحَ بحنّاء أصابِعها فوق جبيني، فيخمدَ سعيرُه.
لكن!
ما الذي أبطأني لأرجئَ هُجرتي؟
سألتُ نفسي هذا السؤال اليومَ مراراً، فقد كنتُ يا قلبي مصّمماً على الرّحيلِ، ولي في تلك الأصقاع البعيدة موضعُ قدمٍ، وصديقٌ، وصَدَى لصوتي، ولكنني عدتُ، إلى هذا البلد لأبدعَ فيه، فما كنتُ إلاّ عقيماً، لم أستطع التأقلم، قيل لي: إنّك ممّن يحملون السلّمَ بالعرض، فحوربتُ بالصّمت حتّى العفن،
فأنا يا أنتِ،
بل يا أناي، لا أودّ سفحَ العطرِ على أكوام المزابل المنتشرة، حتّى عثرتُ عليكِ مُصادفةً، وصرتِ أُنشودتي، خَلاصي، إلا إلاّكِ من دليلٍ في طريقٍ أبى أن يفتحَ لي صدرَهُ، قرأتُك، وعرفتُك على الورق، فأحسستُ أنك تُشبهينَني، وودتُ أن ألتقيكِ مرّةً،
بعد أن سمعتُ صوتك ألفَ مرّةٍ، يا امرأةً باتت أماناً لرجلٍ تبللّ بالرّعبِ، وقطراً لرجل زحفَ إليه اليباس، وحقيقة أمام شكوكه، وامتلاءً في مدى من فراغ.

***

*** لطيفة:**

. هذا الطريقُ نهرٌ من العتمه، لا يفتح بواباتِ الماءِ، ليشّاعلَ في الظلام صوتك اليشابه صوتَ صديق يختالُ في دمي رنيناً،

. احملْ الإبريق رفيقاً، والعصا دليلاً، واسفحِ الخطوَ فيه،
ولا تنظرْ خلفك.

***

*** أنوار:**

قالَ وقد رقصَ الدمعُ في مقلتيه فرحاً:

. هذا قلبي غيّر اسمه.

. هل قلبَ ثوبَهُ؟

. بل جاهدَ ليصلَ محطته المنشودة حتّى يُمنحَ شرفَ الاسم الجديد.

. وما اسم محطته؟

. محطةُ الوصل.

. وما الاسم الجديد؟

. فؤاد، غيّره من قلب إلى فؤاد.

. وما الفرق؟!

. القلب يا صاحبي فيه تقلّب، والفؤاد ثابت في مداره.

هزّ الصاحبُ رأسَهُ وقال:

إنها تحولاتُ قلبِ العاشقِ.

***

*** رواقُ الشّرقِ:**

هذا الذي أعرفُ،

كاتبٌ من الطّراز الأوّل، تدفعه لعنةٌ تسكنه مثلي للكتابة، وربّما الخطيئة التي في أعماقه، يهطلُ في شرفة الشروق فتغتسلُ الشمسُ بنور ذنوبها وبالخجلِ الفاضحِ فتنحني سفوحُ الذُرا العام وهجِ عطاءاته،

أمّا أنتَ!

فإنّك ترتجفُ أمامَ ما يُروى لكَ، فتشتهي أن تلهوَ، ولو بأصابعك.

حين أرادَ كتابةَ نصّه الآخر، عزل نفسَهُ عن العالم، ولاذَ بغرفة أشبه ما تكون بقبرٍ، أ و نفقٍ، ثمّ استنزفَ ذاكرتَهُ، فخُيّلَ إلينا أنه استنزف حبره، ولهاثه، وجنونه أيضاً، وحين خرجَ إلينا، انصبّ نظرنُا على يديهِ لنرى مخطوطَهُ المنتظرَ، ويا للعجب!

لم نلمح ورقاً، ولا بقعَ حبرٍ على الأصابع، وإنّما احتضنت ذراعاهُ دمى عديدةً مصنوعةً من الخرق وبقايا القماش، وعلى خاصرته رتع سيفٌ صقيلٌ.

تطلّع بنا، ابتسمَ قليلاً، ثمَّ مدَّ لنا لسانَهُ، وركضَ، لحقنا به، ظلَّ يركضُ، ونحنُ نركضُ، إلى أن دخلَ المتحفَ الغائصَ بزوّاره.

لم يدخلْهُ دخولَ الزائرين إنّما دخول المقتحمين والفاتحين، ذُهلنا، وذُهِلَ كلُّ مَنْ رآه يطيحُ بسيفه البتّار رؤوسَ الزعماء، والقوّاد، والملوك الغابرين، وكبار الأغنياء والوجهاء، تراكضتْ عناصرُ الشرطة نحوه، والحرّاسُ، والجنودُ، ولكنّه كان كرةَ نارٍ تنتقلُ من مكانٍ إلى آخر،

سأله كبيرُ الشرطة مُحتدّاً:

. ماذا تفعلُ يا مجنون؟

. أُطهِّرُ العالمَ، وأعرّي هؤلاء بما لصق بهم كذباً وبُهتاناً،

. إنّك تقضي على الحضارة،

ضحكَ بصوتٍ عالٍ حتّى دَمِعَت عيناهُ ثمّ قالَ:

. تفو، على هكذا قناعة.

سأله:

. ودليلك؟

أجابَ وقد نثر الدّمى هنا وهناك، فاستوتْ في أمكنتِها، واشتعلتْ قناديلَ أسرجت المكان بالألق، وراحت ألسنتُها تلهجُ:

. نحنُ الصنّاع الحقيقيّون، نحن، نحن...

ثمّ صرخَ الكاتبُ:

. أنا، مَنْ سينزعُ القداسةَ عن هؤلاء المرابضين هنا من قديم الزمان، آن لهم أن يخلوا السّاحةَ، كفى أن ننسبَ إليهم كلَّ عطاءٍ،...

ثمّ هرعَ صوب الدمى، يشير إليها بأصابع مرتجفة ليردِف:

ـ هؤلاء هم أصحاب الإنجازات والبطولات المشرّفة، أصغوا إليهم، وأفسحوا لهم الطريق، فلهم يُنْسَبُ الرّائع لا إلى من حكمهم...

ونفذَ اشتعاله، ولم ينفذ كلامُه، فانهارَ على ركبتيه حتّى طوّقته الشرطة بالضرب والبصاق والأشواك، والحديد، فتمنى في تلك اللحظة أرضاً تقع في الشرق ولا تخون.

***

*** لامعة:**

. سأغسلُ هذا الطريق، فقد عفرّته خُطواتي،

. أروع ما تكون أن تخلعَ عنكَ كلَّ الصّفاتِ، لتلبسَ سربالَ الدّليلِ، وتكونَ معي، كما نحن في بدايةِ الطّريقِ، معاً في نهاية الطريق.

***

*** آموك:**

لا لون للأشياء إذا ما باركها آموك،
هذا الساكنُ نبضي، والجالسُ في القسم الأعلى من القلب،
مجوسيٌّ مثلي متفانٍ في خدمةِ هيكلِ النّارِ، يتعاطشُ ليسقِ أبجديّةَ الاحتراقِ،
فاسمع النارَ،
فإن آموك قد بدأ الحوارَ:
. مَنْ كُنتَ؟
. كنتُها.
. لمن جئتَ؟
. لها.
. من أين؟
. من عندِها.
. وإلى أين؟
إليها.
. ما لونك؟
. لون أصابعها.
. وطعمك؟
. طعمُ بروقها.
. ورائحتُك؟
. رائحة اشتهائها وجنونها.
. ورمحُك؟
. قوامُها.

* وكحكيمٍ قديمٍ من الصّين تبدّى بذقنهِ، المتموّجةِ بعطرٍ أبيض، يصّاعدُ موحياً بالمسك كلّما فتحَ فاهُ وتكلّمَ، بينما جلس عارياً تحت شجرة الغار، إلهاً سافراً في حضوره، يناشدُ صبحاً ودليلهُ هذا الفجر، وائتلاقِ فضّته.

* "دافنيه،
أيّتها الجميلة، الباذخة الاشتعال، قد أحبّك أبولون، وجدَّ في مطاردتك، وأنت تنفرين، غزالاً هارباً من براثنِ نسرٍ كبيرٍ بحجمِ خيمة سوداء، هو الحبّ دافعه لأن تكوني له، فكاد أن يصلَ إليكِ، وتهطلين في مداره، فينشدك أحلى أغانيه ولكنّ ابتهالاً شفهياً ندَّ عن عمقك، ووصلَ آذان الآلهة، فرقَّ قلبها وحوّلتك في الحال إلى شجرةٍ من أشجار الغار، وظلَّ "أبولون" شمساً تتبع في ظهورها الفجر، والفجر أنتِ "دافنيه".

* وآموك، أحملُه كأضلعي، كوشم أزدهي به، يتفيّأُ الآن ظلّكِ، فكوني دليله إلى الصّبحِ، والصّبحُ لا يُشرقُ إلاّ من أعالي زقّورتي.
لتفتتحَ الأسماءُ لونَها الأرجوانيَّ في حضرتِه، كلّما قبّل حسناء يهبُها ثمارَ برقوقٍ طائشٍ ثمّ يدعُها مُلتذّاً، يمتّع ناظريه برؤيةِ نبيذِ العسلِ وهو يتقاطرُ.

* هذا آموك، لا يستطيعُ أن يعشقَ دونَ أن ينبثقَ دمُ المرأةِ المعشوقةِ، حمامةً منفلتةً من غبطتها

* طقسٌ يدخلُ به سرَّ الأمانِ، حين تولجُ يدُ شهواتهِ المقدّسةِ في هيكلِ الطّينِ المسجّى "أُنثاهُ" فتنفرُ زهورُ الرمّانِ من كلِّ مكانٍ باركته شفتاهُ.

***

*** مَيْضأة:**

تنتظره "يوم نوح لبيّ" على أحرٍّ من الجمر، ليأتيها حاملاً إرثه الخَضِل، مترفاً بالغموضِ، ووارثاً للضياء والماء.
تماماً كما كان البابليون ينتظرون يوم السبت لراحةِ قلوبهم.
هو الهناءُ لقلبٍ معنّى،
يعشبُ اليباسُ بين يديهِ، لهذا اتخذتْهُ مَيْضأةً تحفُّها شتلاتُ النعنعِ، فيطيبُ لها أن تتوضأ وهي ترنو إلى المكان الذي يرسمُ لونَ لهفتها.

***

*** نرجسةُ النَّصِّ:**

ذاك حلم النرجس أن تسمّى بأسماء لا يفسّرها إلاّكَ،
فكنتَ "شرنوق" ثمّ "سمنون" و"آموك" و"أُكسير"
ماذا بعد؟
* فليقلْ عنك النّصُّ شيئاً:

"رجلٌ متفرّدٌ يعلو فوقَ الاستثناء، يُبعثرُ رائحةَ السموِّ فتنبتُ أعشابٌ
من القرمز مخمليّة تُشبه عُرْفَ الديك، ويُذكِّرُ حضورُهُ بالألوهةِ حين يتعنبر
المكانُ بالنّورِ والنّارِ، فيكونُ سيَّد الكونِ،
وسيَّد اللّونِ،
ويكون تميمتَها، تعلّقُها على الصّدرِ، تحمّله خطايا نصوصِها القادمةِ، ويحمّلها
سرَّ نصٍّ لم يُهيّأْ له وقتٌ من رذاذٍ، ويكون أغنيتها الشقيّة حين يوازي
جنونُه المنفلتُ بغتةُ جنونَها، فلا تغادرها حتّى آخر نصٍّ يجسّدُ لونَ دمِها،
وبياضَ جسدِها، وعرسَ قياماتِها.
* فليقلْ عنكَ الطّيفُ شيئاً:
"لم يكن إلاّ رجلاً، قوس قُزَح، ينبغُ من أُفقٍ ليصبَّ بآخر،
مُتكاملاً، كلُّ لونٍ فيه يتأهبُ ليأخذَ شكلَ حُنْجرةٍ ترغبُ بالغناءِ،
فتفرح عصافيرُ قلبهِ المُتشاقية.
* فلتقل عنك يداي شيئاً:
"أمسكتُ برائحتهِ ذاتَ وقتٍ، عند ذلك الكرسي الذي تعمّدَ به،
فأقسمتُ أن أُغرِقَهُ برهجي، وأن أُبارِكَ قسمي بخطاياه".
* فليقل عنك البوحُ..
"إيه يا لون الارتعاش،
دمُ المرأةِ أجراسُ التّفاحِ،
اليشقشقُ من نعاس الجلّنار كالفجر السني،
بأيةِ دَهْشَةٍ تسبّحُ وجودَهُ في "برج الحمام"؟
وكيف ماسَ بفوحهِ؟
وصدى القبلاتِ المسروقةِ على الطريق الوحيدِ، المشجّرِ، يشعلُها،
وكيف هَمسَ الآخرونَ عندما قبضوا عليها مُتَلَبِّسيْنِ: "والله حِلْوين"؟.
* فليقل عنكَ شيئاً برجُ الحمام:
"رجل وامرأة،
أشعلاني بنبضهما، والبحر قريبٌ، فلتُقرعْ أجراسُ الماءِ عتبةً لهذا الاحتفاء،
فقد أبدعاني كما أشتهي،
وكما شاءا كنت لهما،
فأوقدتُ أوردتي، وأشجاري، لأُسقى ناراً، وأَلجَ مضاءاتٍ ريّانةً

بالإبهار..

* فلأقلْ أنا عنك شيئاً:

"للمُبدع في زمنِ الضّلالِ،

امرأةٌ مبدعةٌ تقاسمُه القداسةَ والخطايا،

ونصٌّ ينهضُ بهما،

وطريقٌ يرسمُ بالندى والزّيت والعطر والهدى، ما يتهاجسُ في صدريهما أُنشودةً لضياعِ الدّليلِ.

***

*** رواق الغَرْبِ**

امتدَّ البحرُ بهيبةٍ أمامَ سكينةِ الرجلِ الّذي نالَ التعبُ منه،

وبجانبه وقف جملُهُ وقد انغرزت أخفافُه بنداوةِ الرّملِ،

وقال وهو يَفْرِشُ نظرَهُ فوقَ ا لأزرق المهيب،

. يا محطةَ الوصول!

ثمّ امتدّت يدُهُ إلى "الخُرجِ" وأنزلَ الكتبَ القيمةَ التي رافقته عُمراً،

تملاّها جيّداً ثم رمى بها إلى البحرِ وقال:

. "نِعمَ الدليلُ كُنتِ، والاشتغال بالدّليلِ بعدَ الوصولِ مُحال."

وراحت عيناهُ المتعبتان تتابعان المشهدَ المثيرَ.

*مساء 23/شباط/2004*

***

# ... وغصة

قصة: سجيع قرقماز- سورية

***لماذا تقف (جاكلين) في تلك الشرفة ولا تغادرها؟ لم أكن أدرك ذلك، سألتها ولم تجبني.***
***وأنا أدرك لماذا سمى (هاني الراهب) ولده "تموز"، وإن لم أسأله عن ذلك.***

لم أكن أعرف قصة (جاكلين) في البداية. وأعرف لماذا أطلق (علي أحمد سعيد) على نفسه اسم "أدونيس".

أحب نوعين من الزهور يخرجان من رحم الأرض مع بوادر الربيع: شقائق النعمان، بلونها الدامي، وبخور مريم بالأرجوان ثوباً جميلاً.

أعي تماماً أنكم لا تعرفون (جاكلين)، لا تستعجلوا ستتعرفون عليها، وربما ستلومني هي لإفشاء سرها.

أدرك أن بعضاً منكم يعرف أن (البعل، أدونيس، تموز) أسماء لرمزٍ واحدٍ، طقسٍ واحد، هو الخصب والتجدد الذي يطلع من الأرض بعد موتٍ طقسيٍ، والذي يُخرج من نهر . إبراهيم . (أدونيس)، مع كل ربيع، شقائق تنزرع على ضفتي النهر، وحيث تستمر الحياة في صراع بين الولادة والموت، بين الخير والشر، بين الحضارة والبربرية، ويستمر (البعل) رمزاً لتجدد الحياة، وأنيساً لأنبل بني البشر في موتهم الطقسي، وتظل الصاعقة في يده، وتخضر العصا في يده الثانية، ولن يحني هامته لقوةٍ في الأرض.

تهتز الأرض في مطار (خلخلة) قرب الشام، ينطلق النسور، نودعهم بصمت، وبين السرب والسرب كنا نعود إلى المذياع، نتابع أخبار الحبيبة (بيروت)، واجتياح البرابرة لها يعود بعضٌ من السرب، نعدها: ... غصة:

. ستسمى مدرسة باسمه.

. أنطلق مع مظلته بعد أن اشتعلت النيران.

. تبعثر مع طائرته بعد أن أسقط طائرتين للبرابرة.

لكن بعيداً عن سماء المعركة، كان النبلاء قد شقوا الأرض، ووصلوا إلى بيت (البعل) الموسمي، أحاطهم (البعل) بيديه، وانتظروا معاً الربيع التالي.

أسمها (جاكلين)، وهي في حوالي الستين من عمرها. اسمي (سجيع) ويعني: هديل الحمام، ولقبي (قرقماز) ويعني لا يخاف، أقترب من الخمسين، وأنا أعيش التناقض الدائم بين هديل الحمام والجرأة، بين الخوف والشجاعة، الدمعة الحزينة وخشونة الحياة، حب الحياة الشديد وبساطة تقبل الموت.

(جاكلين) تعيش في مدينة اللاذقية أجمل مدن سورية، وأنا أعيش فيها مذ كانت قرية صيادين صغيرة اسمها راميتا. وكانت تحت لواء المملكة الأوغاريتية. درستُ الابتدائية في (مدرسة الشهيد يوسف العظمة) والإعدادية في (ثانوية الشهيد رفيق اسكاف)، والثانوية في (ثانوية الشهيد جول جمال). أسكنُ حالياً مقابل (ثانوية الشهيد سهيل أبو الشملات)، وأشتري الصحف والمجلات من (مكتبة البيطار)، ربما تعرفون المكتبة، لكنكم لا تعرفون امرأة تسكن بالقرب من المكتبة اسمها (جاكلين). هي ليست (جاكلين كندي) التي صارت لغيره من بعده. (جاكلين) هذه استمرت مخلصة في حبها.

حملتُ صحفي، اخترقت الزقاق الضيق، اتجهت إلى (ساحة الشهداء) قلب مدينة اللاذقية، وكان صوت (فيروز) ينطلق من أحد المحلات: "اللي حامل عكتافه زيتون وسنابل..." إنه الجنوب، وجبل الشيخ الجنوبي يذكر بالشام، يبدأ التاريخ من الشام، ويعلو صوت (فيروز)، يذكر بالشام، تعلو الهامة الشامية، تكبر الأرض السورية، وكعادتها أواخر صيف، جاءت فيروز تغني للشام.

. وكيف لك أن تحضر هذه الأمسية الصيفية في الشام؟ قلت في نفسي، لكن ما اعتقدته صعباً صار بسيطاً بفضل (علي غدير) وليف الطفولة. "وكنا يافعين عندما جاء ذاك المغوار، وانتقى بعض الشبان اليافعين للتطوع معه، كان (علي) بينهم، ومن يومها وهو في . المغاوير . ويعيش في الشام".

. تفضل. هذه بطاقتك، قال (علي).

احتضنته فرحاً، تسمرت في مقعدي، أتابع وهم "المحطة" والبطاطا، وصت فيروز الذي يغني للشام، لجبل الشيخ / دمعت عيناً (علي). فهمت. لم أنظر في وجهه مباشرة. / من منكم يعرف (علي غدير)؟ من منكم يعرف كتيبته التي اقتحمت (مرصد جبل الشيخ)؟ /لقد استمر في القتال، وعلق في الجهة التي يسيطر عليها البرابرة، ولكثرة إصاباته استسلم للخدر في جسده، معتقداً أنه حقق حلمه بالاستشهاد فوق الأرض المقدسة، لكن هذه الأمنية لم تتحقق، فزحفه بين شرايين (الجبل الشيخ)، أوصله إلى زاوية الحدود اللبنانية دون أن يدري، فأنقذ، ورغم الجراح الكثيرة عاش... لكن

العربة المدرعة التي اقتحمت في تشرين صفوف البرابرة لم تستطع حماية (سهيل أبو الشملات) فاستشهد، ربما كنتم لا تعرفون (سهيلاً)؟! ولا تعرفون (أحمد حداد)، (أحمد) لم يقاتل، كان تلميذاً، وقد اختبأ من قنابل البرابرة وسط حقل للخضار، ومع ارتفاع صوت القنابل مد رأسه مستطلعاً، فقطعته شظية قنبلة ألقيت على الحقل. في الجانب الآخر من الحقل يقع بيت (محمد خرماشو)، تعرفون (محمداً) فقد هرب من الحياة إلى التمثيل، والغصة ما تزال تملأ قلبه حزناً على والده الذي سُمي مفقوداً، هو ليس شهيداً يوضع اسمه في مكان لائق، لكن الحياة تستمر...

وتستمر الحكاية /حكاية شعب وثأر/ ويأتي صوت (عبد الحليم) من . النيل .: خلي السلاح صاحي. ويحكي حكاية القتال والحرية والشعب وناصر. تحار الدمعة في عيني، ويحار صديقي، ولا يستطيع حتى الآن معرفة سر هذه الدمعة التي تحار في عيني، والغصة التي تملأ قلبي وأنا أسمع صوت (عبد الحليم) قادماً إلى الشام... الشام تفتح شهية البرابرة منذ بدء التاريخ للغزو، والدم، ومنذ بدء التاريخ تعلن الشام بالحرف، وبالدم أنها باقية ومستمرة. تقول لي (جاكلين):

. أينتهي الصراع بالمصافحة؟

. لا

. بالمصالحة؟

. لا.

. يرحل (أمل دنقل): "لا تصالح ولو قلدوك الذهب". يغتال البرابرة (ناجي العلي)، لكن (حنظلة) يعيش.

يسألني صديقي:

. والسلام؟

. بين الحرف والبرابرة؟

. لا. سلام الشجعان.

. أضحكتني يا رجل، جعلتني أتذكر (الختيار أبو عمار) وهو يؤدي التحية لكل من هب ودب.

. ماذا تريد إذاً؟

ـ أريد أن أشحذ ذاكرتي، وأحافظ عليها حرةً نقية كقطرة ماء تخرج من قلب الصخر، فهي سلاحي الوحيد الذي يجب أن يبقى صاحياً. تستوقفني (جاكلين):

. ما الجديد

. وزيرنا يرفض مصافحته.

. وهل تكفي المصافحة؟

. وسائل الإعلام تبحث عنها.

. ما الذي حدث إذاً؟

. تبادلا بعض العبارات في صالة التدريب الرياضي؟. اعتبريها نوعاً من الروح الرياضة.

. لكنها ليست المصالحة؟

. أبدا. المصالحة: سلام، سفارات، تعاون أمني، (علمٌ أزرق وأبيض) يرفرف فوق الـ/.

أشاحتْ بوجهها، دخلتْ البيت، تابعها قلبي: "عادتْ إلى ذكرياتها، إلى العام 1956، عندما كانت صبية، بل أجمل الصبايا، وتقف على الشرفة التي أراها عليها. كانت تنتظره من بين كل شبان اللاذقية .، وكان (جول) مخلصاً لهذا الانتظار، ولم يكن يطيل الغياب، ولم يتركها تنتظر طويلاً... إلا في تلك الليلة من عام 1956 حين أقيم القداس لراحة نفسه، وكان جسده يتراقص شقائق للنعمان في البحر السوري المتوسط. أعتقد.. متأكد.. تعرفون (جول جمال) تتذكرونه. ترى هل كانت (جاكلين) تحلم بـ (جول) يقرع باب بيتها في يوم من الأيام؟ هي ما تزال تتذكره في كل لحظة.

وكانت الذاكرة سلاح (الأبنودي) وهو يتذكر (ناجي العلي) ويناجي أمه:

يا أماي، وآنت بترحي الرحى

بتوب الحزن.

لا تهللي فيها. لا تولولي.

قولي فيها اسم واحد مات

كان صابي يا اما..

وبينما كانت (عناة) تستمر في رحي الرحى، وتهمس، دون صوت، (للبعل) ورفاقه كي يخرجوا إلى الأرض من جديد، كانت (جاكلين) تنظر بألم، أتابعها من بعيد، أدرك بماذا تفكر، وتكبر الغصة لتملأ الوطن الكبير والدم يملأ الأوردة التي تكاد تنفجر. كان المتوسط بحر الشام ينقل حزن ربابة (الأبنودي)، وريشة (ناجي)، وصوت (فيروز) الذي سيظل يغني للشام حتى آخر الدهر.. وبينما.. وبينما.

امتطى (جول جمال) قدره. اتجه مباشرة إلى الهدف. نظر خلفه ليلتقط من صفحة المتوسط آخر ظهور له قبل أن يدخل الشرنقة، حيث سيخرج مع . البعل . حراً بجناحين تدفعهما ريح الجنوب الحنونة إلى سورية، وحيث سيزيل الحزن من على وجه (جاكلين)، لكن ستبقى في القلب: غصة....

*2000/3/8*

***

# عذراً هرمن هسّة

قصة: توفيقة خضور- سورية

***في الوقت الذي كان يحسبه ضائعاً، متأرجحاً على أمواج عمره التَعِب.. يتثاءب الملل على عتباته... تحرّكت أصابعه بشكلٍ عشوائي على أرقام الهاتف... وإذ به يسمع صوتاً نسائياً عذباً يربكه... ومع كل كلمةٍ يرمي في مياه عمره حجراً، فيطفو ما في أعماقه على السطح، وإذ به يظهر طفلاً مأخوذاً بنداءات امرأةٍ مجهولة.. آتيةٍ من عالمٍ آخر.. لم يعد يدري ما يقول، تراجعت لغته، انكفأت في عالمه الداخلي، وهو يسمعها تملأ الفراغات بالكلمات المناسبة...***

في الليلة التالية فكّر بعبثية ما فعل، غير أن نبضاً ملحاحاً استوطن رؤوس أصابعه.. أحس بحنينٍ غامضٍ يشده إليها، يدفعه ليطلبها من جديد.

بكلماتٍ متقاطعةٍ كلّمها، وبنفس الطريقة ردّت عليه، وما تزال كلمة السر تائهةً بينهما، وعلى أمل العثور عليها كلّمها للمرة الثالثة، عرّفها على نفسه فلم تعد لديه الرغبة بالتستّر وراء حجاب الكلمات الزئبقية.

أحمد أبو حسّون كاتب وناقد أدبي... شهقت الفرحة في أعماقها، فهي الشاعرة المبتدئة التي تحتاج لمن يأخذ بيدها، ويقدّمها إلى الوسط الذي ترى نفسها أحد نجومه المحتجبين...

أخذت المكالمات بعد ذلك موعداً ثابتاً، غير أنها كانت تشغله دائماً بقضايا نقدية، وأسئلة حول الشعر، وكلما أحسّت أنه يسرّب لها كلمة عشقٍ، أو إعجاب كانت تتجاهل الموضوع، وتعتبر ما يقوله جملةً شعريّة، تصلح بديلاً لجملةٍ سألته عنها... عندما تنتهي المكالمة، تضحك بخبثٍ ظنّاً منها أنها سجّلت نصراً عليه من ناحية، وزادت مكانتها في قلبه من ناحية ثانية...

لم تكن تحسّ بوقع أقدام كلماته على روحها، ولم يخطر لها أن يطلب ما طلب بهذه السرعة...

فما آمنت يوماً باللحم والدم قانوناً للحياة الإنسانية. كانت تحّوم في فضاءات أحلامها الرومانسية عندما هتف لها أنه لم يعد يطيق صبراً على بعدها... ولم يعتد على التعبّد في محراب إلهٍ ضبابيٍ

غائب. من عليائها هوت.. انغرز لحمها في التراب، ضاعت في متاهات ما كان وما سيكون... إنها تتمنى لقاءه، فمعرفته بالنسبة لها مكسبٌ كبير، لكن بشروطها..

تُرى.. أيقبل أن تكبّله شروطي؟ همست لنفسها، وهل أستطيع أنا أن أنصاع لهذه الشروط بالذات لبرودتها وتعقّلها؟! كم أمقت التعقّل.. أمقتك أيها السلطان، فأنت لا تفعل سوى إصدار الأوامر وبثّ التعليمات والتحذيرات.. ألستَ مصنوعاً من لحم؟! أليس غذاؤك دماً؟! لماذا إذن لا تنتمي إليهما؟! لماذا تبقى متغطرساً، تحشر أنفك بين النجوم؟!

أوه أيها القلب التعس... الموضوع دائماً في بؤرة الضوء للمراقبة والتفتيش.. أما آن لك أن تتبوأ عرش القيادة؟! وتخلع ذاك المتكبر عن عرشه الأزلي.. ذاك الذي يبني السدود والحواجز ليحبس تدفق المياه، ويركّب عليها كاتمات الصوت ليخنق هديرها، وصخب الحياة في دمائها.. أما آن أن تفجّر سدوده وتسوّي بالأرض قلاعه، فتترقرق في حياتنا ينابيع الحياة.

الويل لي كيف انجرفتُ إلى كل هذا.. وهل تلك التي تكلّمت هي أنا؟! أين كانت مخبوءةً كل تلك السنين؟! لم أكن أحسّ بوجودها.

وبعد انتهاء المهلة الممنوحة للتفكير جدّد طلبه للقاءٍ حيٍّ بينهما...

المسالة إذن جديّة، ولا بدّ من حل... العقل يطأ قلبها بأقدامه الثقيلة، فيخرّب شاشته ويصيبه بالعماء، فتصرخ.. لا.. لن أسمح باللقاء. أنا لا أحبك، أنت مجرّد صديق وأنا لست خائنةً، هل أخون زوجي، أعين أطفالي.. عمري السابق والآتي؟! لا لن آتي.

يزهو العقل بإنجازاته، يقهقه الغروب في جنباته، ويتنحّى ليحظى باستراحة مقاتل.. يغتنم القلب هذه الفرصة النادرة، ينتفض مستعيداً قوته وحياته، ويتمطّى داخلها فتهمس بوجلٍ: نعم أنا موافقة. فما أقوم به ليس خيانةً، إنه كفاحٌ لتحقيق الذات.

وكما يدندن الخائف بصوتٍ مسموع ليطرد خوفه قالت: أنا لست نفعية ولا انتهازية، أنا فقط أحببته، أحببت روحه.. وأحتاجه، لكني لن أصم ذاتي، وهذا عهد يا جلالة العقل.

أبلغته موافقتها، شرط أن لا يجبرها على مالا تريد.... وتنهّدت بارتياح بعد موافقته على شرطها الذي أحست أنه صمّام الأمان، الذي يحميها من الوقوع في الخطأ، والانحدار إلى درك الضرورة حدّد لها مكان اللقاء في منطقة محايدة، لكن المشكلة.. كيف سيتعرّفان على بعضهما؟ فالوجوه ما زالت في عالم الغيب، لكنه لم يعدم وسيلةً، قال لها: سأرتدي بزّة رماديةً، وأحمل في يدي كتاب (لعبة الكريّات الزجاجية) لهرمن هسّه. وأنت ماذا ستلبسين؟

. أنا سأرتدي لوناً يشبهني. أحسّ أن جملتها شركٌ تودّ إيقاعه فيه فسألها:

بالمناسبة.. هل أنت سمراء أم شقراء؟ أم تراك بلون الخبز الشهي؟

قالت وقد وجدت في سؤاله منفذاً، قد تستطيع الهروب منه: أنا... لا أعرف ما هو لوني... بالحقيقة.. لا لون لي.. لا طول ولا أبعاد.. أنا هلاميّة.. لزجة.. قبيحة.. إن وقع بصرك علي، لن تستطيع أن تعيد النظرة ثانية. وإن أردت أن تلمسني لتتحقق من وجودي، فلن تجد إلا الفراغ، قلت لك

أنا هلامية... ولو كنتُ أجيد الهجاء لهجوت نفسي بأبشعَ مما فعل الحطيئة، فارحم نفسك من رؤيتي، ولنبقَ أصدقاء على الهاتف وحسب. كانت تنتظر بعد ما قالته أن يتلكّأ، ويحاول تأجيل موعد اللقاء تمهيداً لإلغائه، لكنه ضحك بعمق كما لم يضحك من قبل، وأصرّ على اللقاء مؤكّداً لها بأنه غريب الأطوار، ويودّ اكتشاف كل غريب.. وقد صارت بنظره الآن قارّةً مجهولة، خطرة المسالك. مفخخة الشّعاب، وهو مصرّ على اكتشافها ولو أدى ذلك إلى موته.

ازدادت اللعبة خطورة، لكن يبدو أنه لا مناص من ختامها. قالت له: لن أعطيك أية علامة، وعليك أنت أن تتعرف عليّ، فلو فشلت انتهت علاقتنا كما أريدها، ولن تكرّر طلبك بعدها.

أحسّت بأحرفه ترقص طرباً.. محتفيةً بكل شرطٍ من شروطها، مما ضاعف احتفالية خوفها، فهذه الثّقة لا تأتي من فراغ. ومن الموعد المحدد، كان هناك ينتظرها.. رأته من بعيد، لاحت لها بزّته الرمادية علماً لازدواجيةٍ قد تنفذ من أحد طرفيها... اقتربت قليلاً.. إنها ترى هرمن هسّه يتعلق على صدره الرحب، وهو يلعب بكرياته الزجاجية. لم تشأ أن تقترب أكثر، فقد تركت بينها وبينه مسافة أمانٍ تسمح لها بمراقبته، وتحمي نفسها بين الزحام كيلا تفضحها عيناها، فتكون علامةً فارقةً يستدل بها عليها. لكن يبدو أن عينيه تتقفّيان أثرها، تلاحقانها، وكأن وميض عينيها يناديه، يسحبه إلى حيث الهدف... فها هو يقترب نحوها باسقاً كشجرة حورٍ في أرضٍ مغناج.. إنها تخاتله.. تندسّ بين الناس تتشاغل بالحديث مع إحدى النساء، لكن... لا شيء مشترك بينهما، فالحديث ومضة ثم يتلاشى فيفضحها عريها، تخفض رأسها كما لم تفعل من قبل، تحتّ الخطى، لكنها كفراشةٍ تشدّها النار لا تستطيع الابتعاد.. وفجأةً وجدته قُبالتها تماماً، رفعت رأسها.. كاد وجهه يلتصق بوجهها... يكاد لهيب أنفاسه يحرقها... يا لك من هلامية...؟! تبتسم ابتسامةً غائمة المعنى وتسير معه فقد عرفها، ولا مجال للإنكار.

وهناك في (كاستاليا) هرمن هسه تقابلا وجهاً لوجه، سقطت كل الأقنعة، رحّب بها بطريقةٍ مهذّبة فقد أدرك أنها تستحق حبه، وهي لا سواها من كان يبثّها مشاعره عبر الأسلاك....

جاءت إليه حاملةً ولع (يوزف كنشت) بالموسيقا، كروحٍ للثّقافة، وتريد أن تتعلم من الأستاذ العظيم (توماس فون) أستاذ لعبة الكريات الزجاجية، لكنه ما تنبّأ لها بشأن عظيم، كما فعل توماس مع تلميذه، بل تبادلا الأدوار والمواقع.... فأخذ يوزف دور أستاذه: متمسكاً باللعبة لذاتها، فهي عنده تعادل الثقافة، أما الأستاذ العظيم فقد أراد أن يطعّم اللعبة بالحياة، ليضمن لها البقاء.. بعدما أدرك أن نقطة ضعفها، تكمن في بعدها عن الواقع.. عذراً هرمن هسّه فيوزف عندي لم يغرق في الماء والنور والجبل لم يتحد بجوهر الطبيعة، لكنه غرق بدموعه، اتحد بجوهر الإنسان، عندما أدرك أن أستاذه إنما يريده أن يخلع عنه مثاليته، ويودّع لعبةً لعبها لذاتها... ليهبطا معاً.. ويمتطيا صخور الواقع، بكل نتوءاته، وآلامه.. وملذاته..

جلسا متجاورين.. قبّل يديها، استغرق في رحيق عينيها.. كاد يلتقط شفتيها في قبلة محمومة... فأفلتت منه، أحسّت أنه الخطر يقترب منها، والمسألة مسألة وقتٍ لا غير، لا.. لن أسمح بذلك ألم توافق على شرطي؟

ـ نعم حبيبتي، لكنك ما إن تتذوقي سلافة حبي حتى تسقط الحواجز، وتمّحي الشروط وتذوي الكلمات..

ـ لا.. أرجوك.. لنتحدث، لنتحاور، ألسنا أصدقاء؟! لنكن جديرين بهذه العلاقة، لنتحدّث كما يليق بناقدٍ وشاعرة، هاهي قصائدي... لنقرأها معاً، علّك تتعرف عليّ أكثر من خلالها.

لكنه أبعد تلك الأوراق، وجذبها نحوه بقوة، وغابت شفتاها في جحيم فمه.. ألتهب جسدها... وحاولت تخليص نفسها، لكن هيهات.. فلن تعود إلى ذاتها إلا عندما يريد، وما إن أنهى قبلته الطويلة استعداداً لتطورات أخرى، حتى أجهشت في بكاءٍ مرير، لم يعد يجدي الإقناع، ولا التذكير بالوعود ولا الحالة الثقافية لكليهما.. كل الكلمات والحجج سقطت في هوّة اللاجدوى.

بكت بحرقةٍ عندما أدركت كل هذا.. أحسّت أن عذريّة عقلها قد استُبيحت... قد فُضت ساعة وافقت على هذا اللقاء. أتُراها ساذجة حمقاء لتعتقد أنها تستطيع أن تُفلت من بين يديه؟! وأنه لن يمسسها بسوء، ولن يلطّخها بجوع غريزته المزمن، إن هي تمنّعت...

وماذا تُراها جاءت تفعل إذن؟! ما الذي أتى بها، وما الذي يجمعها مع رجلٍ غريب في بيتٍ منفرد؟!. أتراها ظنّته (كاستاليا) بالفعل، عندما اختار ذاك الكتاب بالذات ليكون علامة تعارف بينهما وحرقها السؤال: أيكون اختياره صدفةً، أم أنه القدر من دبّر ذلك؟! ألم تبدأ علاقتهما كلعبة؟ أما كان يعابث ثوانيه الهاربات عندما تعثّر برقمها؟ وحوارهما.. ألم يتأرجح بين الفقاعة التي لا تكبر حتى تتلاشى، وبين الكرة الخشبية اللدنة، التي يوحي مظهرها بالقوة والصلابة، بينما هي حانيةٌ لا تُسيل دماً ولا توتّر عصباً؟ وقد اتحدت الكرتان في كرية زجاجية، يُتقن كلاهما اللّعب بها والعزف على أوتارها السرّية بين الجدّ والهزل..

جاءت تحاوره! تأخذ رأيه بأشعارها! تبني مجد قصائدها على حطام شخصيّتها؟

حرقت الحسرة والندم أحشاءها، نظرت إليه بعينين متضرّعتين، واستغرقت في صمتٍ رهيبٍ وعلى قسماتها تراكضت سحب، تنذر بعاصفةٍ خرساء...

تأمّلها مليّاً.. استقرأ طقوسها.. جاست عيناه الخبيرتان سحبها... رحل إلى العمق الإنساني الذي يحتجب خلف سلوكها، وقال في نفسه: قدومها ثقة لا يقدر عليها إلا أمثالها، ولا يقدّرها سوى أمثالي.. رفع رأسها بحنوٍ.. جفّف دموعها بأصابعه الظمأى.. وأعلنت ابتسامته من بين الدموع بدء الاحتفال: لا عليك يا حبيبة فلن يكون إلا ما تريدين.

تنهّدت بارتياح، أشرقت ابتسامتها، ورمت برأسها على صدره دقائق كأنها العمر...

لم يشعر من قبل كما يشعر الآن.. إنه شيء مختلف، ربّما إحساس بالأبوة.. بالمسؤولية.. إحساس عفيف.. سعادة منزّهة على الغرائز.. أمّا هي: فقد غفت على صدره بعمقٍ، كطفلٍ عاد إلى بيته بعد طول ضياع.

***

# الحذاء

قصة: محمد الخلف– سورية

**(1)**

***لطالما حرص على أن يجلس على كرسيه حيث النافذة... إثر إيابه من جولة البيع الصباحية، يفتحها ويعب الهواء بنهم تعتريه بهجة لا حد لها.. تسكنه الغبطة لأنه وحيد، ولا يوجد بقربه من يعكر صفوه، أو يفرض عليه أشياء وعادات قد لا يشتهيها.***

ينصت بمتعة إلى أصوات الباعة الجوالين، وصراخ النسوة على الأطفال يتقاذفون بالكرات وبالسباب... يدهشه أن يرى العالم بهذا الاتساع، وهذا العمق... فيملؤه فرح من نوح خاص... لأنه يستطيع أن يفهم الحياة بهذا الشكل، ويرى الأشياء بكل هذا الوضوح وبكل هذا القرب... أشياء صغيرة يعبرها الناس من دون توقف، وحده الذي يرقبها بذهول المكتشف... فيقرر: "ما زال في الحياة أمورٌ كثيرة تستحق أن يحيا المرء لأجلها".

إلا أنه سرعان ما يحس بالنفور يتسرب إلى نفسه، يتسلل إليه القلق ناعماً سلساً، يندس كأفعى في رأسه... تتبدل ملامحه فتراه منهكاً هزيلاً شاحب الوجه، كما لو أنه منذ عصور لم ينم.

يشيح بنظره، يحكم إغلاق النافذة... يتأكد أن حذاءه ما زال على قدميه، يتمطى، يزفر... يتراخى على كرسيه.

عيشه موزع على القراءة والعمل، لا شاغر في وقته لشيء آخر. في ساعات كهذه فقط يمكنه وهو مسترخ في مكانه أن يغفو لساعة أو نصفها، وليس أكثر... ما يكون ذلك نوماً حقيقياً، لأن رأسه حينها لا يكف عن العمل فكل ما مر عليه يعيد ترتيبه في ذهنه بأشكال مختلفة... إن نومه أشبه بحالة حلمية خاصة... حالة غياب واعٍ...

"أذكر أنني قرأت مثل هذه العبارة في مكان ما..."

يؤكد ذلك ثم يصحو بهمة عالية تحدوه رغبة في إنجاز عمل ما...

قمر وإعلانات... أطفال... آبار للنفط، مومسات ... عصافير برية... تجارة المهربات... الجوع وأعياد الميلاد، حقول الحنطة وحانات الخمارين، كل هذه الأشياء... كيف لرأسه الصغير أن يتسع لها مرة واحدة، وبلحظة واحدة كيف لمخيلته أن توحّد بينها جميعاً... إنه عذاب... عذاب لا بُعد له.

وحين يكتظ صدره بالهموم ينسحب عادة نحو الحديقة، يتمشى فيها لساعات طويلة حاملاً معه شعوراً بأنه شخص مميز... أكثر من عادي، فهو يتعامل مع كل الموجودات بصلة خاصة، بالتصاق شديد وفهم عميق، لكنه غالباً ما يراوده إحساس بأنه لسبب ما أرِقٌ وحزين...

**(2)**

حينما ودعت الشوارع جحافل المارة وآخر المتسوقين.. ارتدى المساء عباءته السوداء فتدلت أطرافها على الأمكنة والوجوه حمل أشياءه ومضى.. رسوماته أرساها على الطاولة، مبيعاته لم تكن مشجعة... بيد أنها في كل الأحوال كافية لتغطية نفقاته القليلة، وثمن مواد الرسم... عدا ذلك فهو لم يُعنَ مطلقاً بشراء ملابس جديدة، أو أشياء أخرى لا ضرورة لها.. سوى أنه سرعان ما كان يقتني حذاءً جديداً آن يلاحظ أن حذاءه قد تمزق من جهة ما أو اهترأ نعله...

دنا من سريره ربت عليه، ثم مال إلى قدميه، أوثق جيداً أربطة حذاءه، أطفأ النور، اندس في فراشه، تكور، ثم دثر جسده كاملاً بالغطاء...

أنّى للنوم أن يدانيك وهذا الرأس المتخم يضج بالصورة، تدب فيه عقارب وتعوي ذئاب.. الصوت المريع ما فتئ يهتف بداخلك:

"اخلع حذاءك وتمدد..." هلِعةً تفر العصافير من عينيه، وتفح في فراشه مئات الأفاعي، تهرع المدن إلى قدميه، تترك خوفها بين يديه وتمضي... خلف نافذته تختبئ في العتمة وجوه وعصي.

يحرك أصابع قدميه يتحسس حذاءه يطمئن إلى قدميه في الحذاء...

أستاذ الرياضيات قميئاً كان وبليداً.. بيَدِهِ ترقص العصا:

"اخلع حذاءك وتمدد..."

دفتري في سلة المهملات، "حسن، نحن نحل الوظائف وأنت تملأ الدفتر بالرسم يا بيكاسو زمانك؟!".

"اخلع حذاءك وتمدد..."

الطلاب وتحية الصباح، المدير يتلو اسمي ويرسل نحوي طالبين بشاراتٍ وجسدين ضخمين، يجراني إليه...

"تهرب من الصف يا وغد...؟"

يده الطرية تمسح وجهي، فتطير فراشات من عيني، الدمع يمتزج بالمخاط، سوطه يلسع الهواء

بهزات متلاحقة...

"اخلع حذاءك وتمدد..."

وأبي... أبي يملأ كأساً إثر كأس، يهجئ الحروف في ورقة بين يديه.. يتجشأ، يكرع كأسه، يصرخ بمقت وصوت ذابل رخو... تصفعني كلماته الممطوطة...

"يا عيني، يا عيني... أنا أصرف عليك نقودي لتتعلم، وأنت تهرب من المدرسة، و(تصيع) في الشوارع؟" يطبع قدمه على ظهري، فأرتمي أرضاً، يختلُّ توازنه فيزداد هياجاً...

أيها الشقي.. اخلع حذاءك وتمدد...

ثم يحلّ نطاقه...

**(3)**

السيارة الزرقاء صرّت مكابحها بقربي، تناثر على الفور منها رجال بملامح باهتة، تحوّفوني من كل الجهات، حاصروا ذعري... قطيع ذئاب وفريسة هزيلة... انقضوا على لوحاتي... انكمشت على حذائي، التصقت به، صار مني وصرت منه، توحّدت به كوروني، حشروني في سيارتهم الزرقاء وانطلقوا... تهشمت اللوحات، ضاع بريقها، استلم بائع الجوارب إيصال التغريم، ومضى. قالوا إن لي وضعاً مختلفاً، ضبطوني في أوراقهم، ثم ساقوني إلى جهة أكثر أهمية... نظرت الجهة الأهم في أوراقي... قلّبتها... هزَّت رأسَها الجهةُ: "تتاجر بالممنوعات في قارعة الطريق أيها المعتوه؟"

الرجل ذو الوجه السميك والنظارة السوداء قال إنه يعرف عني كل شيء، وخير لي أن أعترف... بماذا يمكن أن أعترف أنا الذي لا شيء.

قالوا لي جرماً لأقرّ به..!

ثم قال إن لساني طويل، وعليه أن يقصه..

أشار فقذفوني على بساط خشبي قاس... طووا قامتي الغضة... غزّوا حبله في لحمي... خلعوا عني الحذاء، ثم أعملوا كرابيجهم في قدميّ.

شموس مرّت حتى قذفوني خارج عتمتهم... أزاحوني عن أيديهم كيس قمامة نثروني...

المرآة.. حسناً تذكرت أن لدي واحدة. جَرَرْتُ خطواتي إليها وكنتُ قد نسيتها منذ زمن، فتراكم حولها الغبار وغطى وجهها الصقيل.. بصقتَ عليها، مسحتها بكم ردائي وكان أكثر اتساخاً، فاتضحت على الفور معالمي، وبانت ملامحي. ذهلت ساعتها، وأيقنت مبعث نظرة الازدراء والتقزز التي كانوا يرمون وجهي بها كلما دخلوا علي في القبو، فسحنتي كانت بائسة إلى حد مزر ومخيف، مددت لساني.. تفحصته ملياً، حركته يمنة ويسرة، إلى أعلى.. إلى أسفل، فلم ألحظ فيه طولاً قط. دفعته إلى الأمام... تلمسته بأصابعي مدققاً النظر، مدانياً صفرة وجهي من المرآة، فخامرني شعور بالرضى والامتنان، لأن لساني لم يُقصّ بعد.

برغم أني ما اعتدت على استعماله، وما شعرت يوماً بحاجة ماسة إليه، فالفرّان يناولني أرغفتي بصمت، وبصمت أنتقي حاجياتي من "السّمَان" وأُنْقِدُه ثمنها، ولست كبائعي الدخان وبسطات المهربات أنادي على الزبائن أعلن عن بضاعتي...

وحيداً كنت أنزوي في شارع مهمل، بعيداً عن الدوريات أعرض لوحاتي.. أكتب عليها الأسعار حتى أعفي لساني من مهمة المجادلة والمساومة. ودائماً.... دائماً كنت أقبل بأي عرض يُقدَّم لي.

عجباً... لماذا ينعتونني إذاً بطول اللسان؟!

(4)

متعب أنا وأريد أن أنام، يزخ في رأسي مطر وتشتعل براكين، وفيه تخب حوافر خيول يزيد وتقرع طبول معاوية... رايات بني العباس السود ترفرف حولي.

أنا النطع وأنا الدم تمطرني سيوف الحجاج موتاً بطيئاً وسريعاً، وفي كل الأشكال، يستيقظ فيّ الجرح والرمح واليد معاً.

تعوي الطائرات في جسدي فترتجف سهول الجنوب وهضابه، وفي أذني تصرخ كل الثكالى من الشرق إلى بغداد، يداهمني الحزن فيبكي على صدري البحر أصدافاً ونوارس.

أريد أن أنام فالصباح بعيد ... بعيد. أرى أن أبكي والدمع صديد...

"اخلع حذاءك وتمدد.."

خلف النافذة ظلامٌ وبرد والهواء يدق... يدق

يباغتني الوجه ذو النظارة الذي بلا ملامح، المدير والأستاذ بهيئته الرثّة، رائحة خمر رخيص فاحت من عيني أبي...

وأمي... أمي قد أرست جسدها في التراب ونامت، توسدت ماضيها العريق وغفت... أمي... آه.. رأسي، رأسي.

"اخلع حذاءك وتمدد.."

"اخلع رأسك ونم.."

"النافذة.. النافذة..."

يقذف الغطاء بقوة عن جسده يغادر فراشه يضيء النور في الغرفة، يشرع النافذة، صلباً يقف، يخلع حذاءه ولا يتمدد يقترب من الطاولة، يحمل فرشاته ومزّاجة الألوان بين يديه ثم يروح يرسم ويرسم... حتى انبلاج الصباح..

***

# مراجعات

# الرمز
# لدى عز الدين المناصرة

**الشعر.. هذا الدم الغالي حتى درجة الاحتراق.. المرجل المتوهج حتى نقطة الإشعاع.. يصهر كل ألوان قوس قُزح.. ويمزجها بكل زهور الربيع وعذابات الساهرين الليالي أمام بحر وقمر.. وأحلام الواقفين على أرصفة اللهفة والانتظار.. لينحت ذلك الصنم العجيب، الذي نتوق دائماً لاحتضانه ولثمه. وضمه، ليسكُنَ فينا أوجاعنا ـ وعذاباتنا، ورؤانا..**

وسيظل الشعر ذلك الطائر البرتقالي الذي مرّغ ريشاته بدماء عذابات الشعراء وأتواقهم والأماني الهاربة.. يشدّنا أبداً نحوه، خارج إرادتنا، وفوقها.. إلا من تخرّبتْ ذائقته بسفالات المادة وأرجاسها..

عندما نتأمل الشعر، نعرف أن أجلّ اختراع، اجترحته البشرية، هو اللغة، بل لعله الإنجاز الأعظم عبر تاريخ وجودها. فلولاه لتعذّر ـ ربما ـ استمرار وجود الإنسان وبلوغه ما بلغ من الرفعة والسمو... وتتخذ اللغة في الشعر وظيفة متعالية فوق الوظيفة النفعية التي أُنيطتْ بها لتكون مجرّد وسيلة للتفاهم والتواصل، فلا تُشبع منهم روح الإنسان إلى الارتفاع والسمو. تلك الروح التي تتوق أبداً إلى التخلص من النقص الذي نجده في لغة المياومة التي تتعامل مع كل ما هو خارجي مادي، ولا تصل إلى ما ترقى إليه البصيرة الإنسانية المستنبطة لكل ما هو خالد وسام في وجود هذا الكائن الغريب.

ومن هنا كان لابد للشعراء من أن يعملوا في اللغة للارتقاء بها من المستوى التداولي إلى المستوى الكشفي، الذي لا تستطيع لغة المياومة أن تصل إليه.

ولكن اللغة عاجزة بمعطياتها المنطقية عن الوصول إلى هذا المستوى، مما ألجأ الشعراء إلى اصطناع الانزياح اللغوي وسيلة يستطيعون من خلاله تحميل اللغة عبء إخراج ذلك الجوهر الكامن في أبعد أغوار النفس الإنسانية متوسلة الرمز والإيحاء. لغة تقدر أن تبوح بما لا تتحمل لغة المياومة البوح به..

ولهذا كان الرمز الفني واحداً من أهم الأسرار التي اجترحها الشعراء لتطوير اللغة أولاً. ولمحاولة القبض على تلك النغمة الروحية الكامنة داخل الوجدان البشري. المستعصية على التشكيل، التي ما فتئتْ تتحدى الشعراء وتغريهم، فيحاولون ويفشلون، ثم يحاولون.. ويقدّمون بذلك أروع نماذج السمو اللغوي وأغنى اللوحات التي ترصد منبع النور والصفاء داخل أعماق الوجود والوجدان البشريين، فيصير الشعراء وسيلة للاستبطان واستخراج ما في الداخل من حقائق تهجع منذ الأزل، لا يدركها الإنسان إلا إذا تسلّل داخل الدائرة المحرقة بصفائها ونوارنيتها.. موغلاً في الجوهر الإنساني المشع بالصفاء.. فلا يصل إلا وهو في حالة أثيرية، تشكل بؤرة النور في الوجود الإنساني، التائق أبداً إلى الانصهار في هذا الجوهر الحقيقي..

ومن هنا.. كان الرمز تلك البوابة التي تدخل منها اللغة إلى ساحة الحلم الأثيرية المحرّمة، حيثُ يتجلى عمق الحياة، فيرى الشاعر ما لا يراه الآخرون، بل ما لا يستطيع الآخرون رؤيته، ولا يستطاع تجسيده وإظهاره إلا عبر الرمز..

إن الوظيفة الأساسية للرمز في القصيدة المعاصرة، هي الإيحاء بالصور والمعاني، للوصول بالمتلقي إلى حالة شعرية لذيذة،

توحي بامتلاك المعنى فيعمل الرمز "الإله الأسطوري "تموز" أو "ديونيسيوس"، إذ يخصب الرؤيا ويمكّن الشاعر من استكناه المعاني العصية التي غارت في كهوف النفس وفجواتها المظلمة المعتمة. كما يمكّنه من الاتصال بالمتلقي من خلال لغة خاصة به منفسحة، غير محدودة، لا يضبطها إلا الضوابط التي تؤطر استخدام الرمز في القصيدة المعاصرة..

ويستطيع الرمز تجسيد المعاني عبر الإيحاء. أداته الفضلى. ويمكنه تفجير اللغة، واستحضار ما لا يستحضر لخلق عوالم فسيحة جميلة عذبة طافحة بالمعنى، ويتمكّن الرمز من الوصول إلى احتمالات قد لا تحصى من المعاني المحتملة في القصيدة المعاصرة، وربما يكون الرمز هو مفتاح سرّ اللغة الشعرية في القصيدة التي باتت لغتها أثيرية شفافة، بعيدة عن النثرية بما تحتويه لغتها من روابط منطقية بين مفرداتها، والرمز يستطيع تحطيم هذه الروابط عبر الانزياح ليشكل لغة الشعر المعاصر.

**والرموز المستخدمة في الشعر أنواع عديدة، منها:**

1. **الرموز الدينية** التي تزخر بدلالة خصبة، ثبتتها في الوجدان تجذر الحالة الدينية في الإنسان منذ وجوده حيث تحمل المواقف والحوادث والشخصيات الدينية دلالات منفسحة موحية تثير الوجدان وتشمل معظم نواحي الوجود الإنساني.

2. **والرموز التاريخية** الغنية بالمواقف الموحية والشخصيات ذات الأبعاد في داخل وجداننا وأحاسيسنا.. "فحطين . وخالد بن الوليد، وصلاح الدين وهولاكو . وفرعون.. وامرؤ القيس والمتنبي وعقبة بن نافع وطارق بن زياد وهارون الرشيد.. وعمر المختار وإبراهيم هنانو، وصالح العلي، وعبد القادر الجزائري، كل هؤلاء أسماء تثير في داخلنا فيضاً من الأحاسيس لا تنتهي.. وقد أفاد منها الشعر ووظفها توظيفاً رمزياً في بناء القصيدة المعاصرة.

3. **والرموز الأسطورية**، بما تختزنه الأسطورة من أبعاد إنسانية وجودية تجذّرت في لا وعينا الجمعي، والفردي حتى باتت تشكل واحداً من أهم مكونات العقل الإنساني".. فنرى حضور عشتار وأفروديت وزيوس وأنليل وتموز . وديونيسيوس، وهاديس . وأريكجال.. وأيزيس وأزوريس، وسيزيف.. وأوليس.. الخ..

   وقد شاعت الرموز الأسطورية في شعر الخمسينيات والستينيات حتى شكلتْ ظاهرة ملفتة أقيمت حولها العديد من الدراسات والأبحاث..

4. **الرموز الفنية**: وهي أكثر الرموز استعمالاً وشيوعاً، بعد تطور مفهوم اللغة الشعرية، حتى باتت أكثر الأنواع استعمالاً نظراً لانفساحها وقدرتها على إبراز الطاقات الفنية العالية لدى الشعراء. وذلك لعدم تضمّن هذا الرمز مضموناً مسبقاً يعتمد عليه الشعراء ليكون ركيزة يتوكأ عليها الشعراء لإيضاح مقاصدهم وإيصالها عبر دلالة مسبقة تشكل قرينة مساعدة على التوصل إلى المعنى.

وقد استعمل الشعراء العرب المعاصرون الرمز، فأبدع معظمهم لوحاتٍ فنيةً متكاملة، ومنحوا للشعر العربي أرقى صور الإبداع الفني، حتى أوصلوه إلى العالمية منافساً أرقى الشعر العالمي.. وقد جروا في استعمالهم الرمز، وفق أساليب متنوعة أغنوا بها الشعر المعاصر ورفعوه وارتفعوا به إلى آفاق الإبداع والفن.

ولا يخرج على هذا، الشعر في فلسطين، ولا نستثني واحداً من الشعراء.. ولعل الشاعر والناقد والأديب د. عز

الدين المناصرة واحد من الشعراء الفلسطينيين الذين طالتهم حمى الرمز وسعاره، وفجروا عبر الرمز لوحاتٍ أخاذةً، ستظل صدىً للشعر في أنقى حالاته وأصفاها.. وقد استعمل "المناصرة" الرموز بأنواعها، الدينية والتاريخية والأسطورية، والفنية.. ومن ذلك على سبيل المثال ما جاء في قصيدته التي جاءت على اسم الديوان "المسمى": "الخروج من البحر الميّت" عام 1969.

ويتحدث في هذه القصيدة عن فلسطين الحبيبة، وعن معاناة إنسانها الفلسطيني في التشرد والغربة، وشوقه الجارف للعودة إلى أرض الوطن فيأتي بقصة المدن التي أحرقها الله قصة "سدوم وعمورة، ويذكّر بقصة "لوط" وامرأته التي تحوّلت إلى عمود من الملح لعصيانها أمر ربها.. وقد وردت هذه الحوادث في التوراة والقرآن الكريم واستخدمها المناصرة رمزاً يوحي من خلاله بجملة من المعاني والمشاعر، لتخدم الإيحاء الأخير الذي يود الشاعر أن يصل بالمتلقي إليه.. يقول في القصيدة:

**كعشب البراري أنا**
**نديٌّ كتفاحة الغيم أسبحُ في لجة الكهرباء.**
**حنون كوحشة طفل رأى أمه الغائبة**
**تشعلق في ذيل ثوب الحزينة فانكمش الأرجوان**

إلى أن يقول:

**قالت أمي بعد خروج الموتى يا مولاتي**
**مَنْ هذي المدنُ الصامتةُ العزلاءْ**
**قالت: يأتون من الريح**
**لقد جئتكم . في دمي شهوة للغناء**
**لأعزف هذي التلالْ**
**ولملمتُ قبل مجيئي إليكمْ**
**خرائط للمدن الغارقات..**
**الموجة سلسالٌ ذهبيّ.. تجري خلف الموجة.**

...

**حدّق في المدن الغرقى في البحر الميّت عند الأقدام**
**أسمعُ طقطقة الأوهام على داري/ وعواء امرأة في**
**جوف البحر/ عمودٌ من ملح ثم يغيب**
**يا أهل الأرض أفيقوا من هذا النوم المُزمنْ**
**لكن الناس اندمجوا في التطبيل**
**حيث انتصر البركان الأرعن**

تحمل القصيدة كاملة أجواء النكبة. والتشرد.. والأسى لمصاب أبناء فلسطين.. فخروجهم يشبه خروج لوط من مدن امحت واندثرت كما مسح الصهاينة مدناً وقرى بأكملها عن الخارطة، وشردوا أهلها أو أبادوهم.. فلم يبقَ من هذه المدن شيء وهذا ما جعل الشاعر يقول:

"ولملمتُ قبل مجيئي إليكم.. خرائط للمدن الغارقات".. التي لم تعد موجودة فيصرخ بأهل الأرض أفيقوا.. ولكنهم سادرون مأخوذون بالتطبيل الأرعن الذي لا يعيد إلى الوجود المدن الغائبة ولا يغنى أو يسمن من جوع.

وباستعماله الرمز الديني استطاع أن يثير لدى المتلقي مجموعة المشاعر التي تذكرنا بها قصة تحوّل امرأة لوط إلى عمود

من الملح كما تحوّل الشعب الفلسطيني إلى مجرد عمود ملح في جوف البحر أي أنه يخشى أن يذوب هذا الشعب في خضم بحر البشر الذي انتشر فيه..[5] ولا جدوى من صراخه "أسمع طقطقة الأوهام على داري/ وعواء امرأة في جوف البحر/ عمودٌ من ملح.. ثم يغيب.

فمن خلال توظيفه الرمز الديني استطاع أن يوسع دائرة الإيحاء ليصل بالمتلقي إلى ما أراده من معانٍ عديدةٍ ومشاعر تطفح بالأسى على مصير فلسطين والشعب الفلسطيني، الذي رأى فيه مجرد عمود من الملح في جوف بحر.. سيؤول إلى الذوبان والتلاشي.

ويستخدم المناصرة.. تقنية الرمز الشامل، وهو استعمال يكون فيه الرمز محوراً للقصيدة، تقوم عليه من بدايتها إلى النهاية، ويكون الرمز هو البؤرة الأساسية في القصيدة كلها، ويستقطب حوله مجموعة أخرى من الرموز الجزئية، لاستكمال عناصر الصورة، فيصل الشاعر بذلك إلى مستويات متميزة من الإيحاء والبث. وفي مثل هذا الاستعمال لا يعيد الشاعر سرد أحداث معينة أو أعمال الشخصية الرمز، بل يقوم بتحطيم الحدث وإعادة بنائه وفقاً لما يقتضيه المعنى الذي يود الإيحاء به، فيتناول أبرز الأحداث أو أعمال معينة لدى الشخصية ويوظف ذلك ليوحي للمتلقي، وليصل إلى المشاركة الوجدانية التي تحدّث عنها إيليوت في معادله الموضوعي..

من ذلك ما قام به "عز الدين المناصرة" في قصيدة (أبو محجن الثقفي.. أثناء تجواله) التي جاءت في ديوانه "قمر جرش كان حزيناً 1974".

**يُعاد أبو محجن الثقفي من الرحلة المتعبة.**
**كان يحمل تاريخ عصيانه في الحقائب، تُكتبُ عنه التقارير.**
**يُمنع من شمّ عطر الأحبة، ثم اغتيال هويّته في صباح الجليد**
**يُعاد إلى أرضه بالقيود**
**ولم يشربِ الخمرة الصاخبة**
**شائعات تحاصره في فضاء الحدود:**
...
**يا بلاد القذى والأذى والصديد..**
**تدحرجتُ من رمل وادي الغضا.. وطُردتُ من السفح**
**صرتُ خليعاً، أطارد أذناب شيخ القبيلة**
**تجّارها العائدين**
...
**سمعتُ النساء يقلن لها أطلقيه ففي وجهه توبةٌ كصلاة الرسولْ**
**رأيتُ وحوش البراري تصيح، إذا تاب فلتطلقيه**
**ففي صدره عتبٌ من جبال الخليل..**

---
(5) *المناصرة. عز الدين: الأعمال الشعرية الكاملة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 1994 ص 135. 136. 137. 138.*

...

**أعود إلى منزلي في الصباح الصبوحْ**

**ليس لي منزلٌ غير هذا الصفيح**

...

**وأبقى هنا لاهثاً، باحثاً عن سيوف العشيرة في غبش الليل**

**قرب ينابيع وادي الصدأ**

**تدفق سيلُ الخطاب على فوهة الشعراء فقالوا: نعم**

**كلاب العشيرة قالت: لَعَمْ**

**سمعتُ الرصاص على ورق الطاولة.**

**سمعتُ البلابل مسجونةً في النشيد**

**ففكي وثاقي، ولم يذقِ الخمر، فكّي وثاقي اقبليني**

**رصاصُ العقارب فوق جبيني**

**وحين تقولين: رملُ البلاد جبالُ البلاد مدائنُها**

**زيّنتْ خصرها..**

**بكفي وسيفي وجودي**

**أعود لسجني . أعاهدك الله . فكّي قيودي..!!!**(6)

تقوم القصيدة كلها على رمز تاريخي معروف يتوسل فيها الشاعر الحادثة والشخصية، فالحادثة هي حادثة سجن الفارس أبي محجن الثقفي . من قِبل . سعد بن أبي وقاص . وكان قائد جيوش الفتح في بلاد فارس.. ثم قامت زوجة سعد بفك قيود أبي محجن الذي كان يشارك في القتال ثم يعود على إثر وعد لزوجة سعد إلى قيوده مرة أخرى..

وقد وظف الشاعر الحادثة والشخصية في بنية القصيدة للإيحاء بمعاناة الشعب الفلسطيني الذي توّحد في القصيدة مع أبي محجن الثقفي..

الذي تعب كما الشعب الفلسطيني من الترحال، وفي كل مكان تكتب عنه التقارير ويخشى أبو محجن المعاصر "الفلسطيني" اغتيال هويته.. ولكنه يصرخ.. ولقد طُرد من بلاده "طُردتُ من السفح".. وصار بلا انتماء إلى وطن "وصرتُ خليعاً".. يترجى "أذناب شيخ القبيلة" أي أعوان الحكام العرب، بل التجار.. عله يجد من يعينه في مأساته دون جدوى، ولكن (أبا محجن الفلسطيني" يصمم على أن يأخذ زمام المبادرة.. وإذا ما انطلق من وثاقه.. فسوف يعود إلى منزله

**"أعود إلى منزلي في الصباح الصبوح.."**

ولكنه يعود للبحث عن سيوف العشيرة "العرب" فيجدها قرب ينابيع الصدأ وبدلاً من السيوف تتدفق عليه سيل الخطابات.. ويلعلع الرصاص على ورق الطاولة، أي الشعارات والجعجعات الكلامية.. فيدرك أن الحل بيده.. فيترجى "فكي وثاقي... .. فكي وثاقي اقبليني رصاصُ العقارب فوق جبيني".. ثم يعاهدها إذا ما تحررت البلاد.. جبالها ومدائنها.. وفرحت

---

(6) *المناصرة . عز الدين: المصدر السابق ص 220 . 221 . 222.*

"زينّتْ خصرها.." سوف يركن للهدوء مرّة أخرى . أعاهدك الله . فكي قيودي.."

إنه يوظف الرمز التاريخي توظيفاً فنياً رائعاً . لا يسرد الحادثة أو يعيد جزئياتها.. بل يفكك الأحداث ويستخدم قليلاً من الجزئيات الموحية لإتمام الإيحاء بما يريده أن يصل إلى المتلقي، وقد استطاع ذلك ببراعة واضحة في هذه القصيدة.

وقد يستلهم الشعراء الأسطورة، وحينئذٍ لا يذكر الشاعر الأسطورة أو إحدى شخصياتها الرئيسية، بل يكتفي بالإشارة إلى بعض أحداثها الدالة ويوظف هذا من خلال السياق ليوحي إيحاءات معيّنة، فيكون لدى المتلقي مستويان. أولهما المستوى الأسطوري، حيث يتذكر الأسطورة وما ترمز إليه أو توحي به، وثانيهما، مستوى المعنى المراد والإيحاء بأحداث ومعانٍ معاصرة حيث يتزاوج ذلك مع الأسطورة من خلال إسقاطها على شخصيات وأحداث يعيشها المتلقي في الزمن الحاضر، فيصل الشاعر بذلك إلى اللذة الفنية المبتغاة.

وفي قصيدة "يتوهج كنعان" التي يتحدث فيها عن الانتفاضة الفلسطينية الأولى ويستلهم فيها أسطورة الإله "أدونيس" أو "تموز" يقول:

**. أحاول أن أمسك البحر من خصره القرمزي**
**أراه كذلك**
**لكنه يشتهي أن يكون ربيعاً**
**لكي يُعجب الآخرين..**
...
**. أحاول يا فرساً حجرياً على التلة القرمزية.**
**كالبحر، مريمُ أفريقيا في الفضاء**
**تمدّ ذراعاً لوهران**
**. أحاول دارٌ وحاكورةٌ وسماءْ**
**وسمعتُ الجنود يقولون:**
**أين الذي قدَّ من جبلٍ**
**واستعذتُ بزيتونة وركضتُ وكانوا**
**ورائي**
**خنازير بريةً**
**طاردتك وغبتَ، وها أنت تولد مثل النبأ.**[7]

ـ فابن الانتفاضة يحاول أن يتحصل على دارٍ وحاكورة.. وسماء.. أي فضاء ووطن ولكن الجنود يطاردونه.. فيهرب وتركض خلفه خنازير برية. تغيّبه وتقتله.. ولكنه يولد ثانية كما يولد أدونيس، وينبعث من جديد كلما قتلته تلك الخنازير البرية، والشاعر يستخدم جزئية موحية من أسطورة تموز . أو أدونيس الذي تعشقه عشتار فلما لم يستجب لها ترسل له خنزيراً برياً يصرعه.. فينبت من دمه ورد الشائق الأحمر.. ولكن "تموز" أو "أدونيس" ينبعث مرة أخرى كانبعاث ابن الشعب

---

(7) *المناصرة . عز الدين: المصدر السابق ص. 498 . و . 502.*

الفلسطيني، بل الشعب كله ـ كلما صرعته خنازير الصهيونية ليعود مرة أخرى بشكل مفاجئ "وها أنت تولد.. مثل النبأ" ويقاتل مرّة أخرى وينبعث مرة أخرى..

إن الشاعر يوظف الرمز الأسطورة توظيفاً فنياً رائعاً، إذ يبتعد عن استعراض العضلات الثقافية، ويثق بثقافة المتلقي.. ويجعل من الأسطورة وسيلة للإيحاء، عبر استخدامه أبرز جزئياتها، وهي هنا ـ "خنازير برية طاردتك" فيصل بالمتلقي إلى ما يريد أن يصل به إليه بشكل فني موحٍ بعيداً عن المباشرة والاستعراض الثقافي الذي وقع فيه بعض الشعراء ممن استعملوا الأسطورة والرمز الأسطوري.

ويستخدم المناصرة تقنية رمزية نادرة في الشعر العربي. وهي تقنية الإيحاء بفسحة بين صورتين.. حيث يتأتى الرمز من اجتماع صورتين لا رابط بينهما ظاهرياً. ولا توحي إحداهما بمضمون الإيحاء المتولد وحدها وإنما يتولد الإيحاء من اجتماع الصورتين معاً إذ تتشكل الفسحة التي توحي بالمعنى المراد.. وقد فعل المناصرة مثل هذا في قصيدة سمّاها "راهب العزلة" نشرها في ديوانه "بالأخضر كفّنّاه" 1976. فقد جاء بصورتين وجعل بينهما فراغاً موحياً. للإيحاء بحالة الموت واستمرارها في أرض فلسطين وفي شعب فلسطين، أينما كان، وهو موت يتم بلا دلائل حيث تضيع الأدلة بين الرمال مع قاتل مجهول للإنسان الفلسطيني، للشعب الفلسطيني.

**للكنيسة صوتٌ حنون، لأمي ضفائر سوداء**

**مثل ليالي الخليل**

**أكتب الآن من شارع يتمدد بين التوابيت**

**بين الرمال التي ضاع فيها الدليل.**(8)

فصوت الكنيسة الحنون، هو صوت القرع الجنائزي للأجراس والضفائر السوداء للأم الفلسطينية إشارة إلى الحزن المستمر، والفسحة التي يمكن استنباطها من الصورتين، الإيحاء باستمرار استشهاد أبناء فلسطين، واستمرار الحزن دائماً بين صوت الأجراس الجنائزية.. واستمرار لبس السواد حزناً على أبناء فلسطين. ويؤكد ذلك أنه "يكتب الآن من شارع يتمدد بين التوابيت".. والشارع هو الذي يتمدد بين التوابيت وكأنما يريد أن يوحي بأن التوابيت هي الحالة الثابتة، بينما الشارع الخالي من التوابيت هو الحالة العابرة. فما دام الشارع يتمدد بين التوابيت، إذاً فالتوابيت دائمة الحضور، وهو بذلك يتم الإيحاء الذي أوجدته الفسحة بين الصورتين معاً.

إن الهم الوطني ـ وهم القضية يستغرقان الشعر الفلسطيني المعاصرة جلّه ويجعلان منه شعر قضية في المقام الأول.. ولا يشذ "عز الدين المناصرة" عن هذه القاعدة، ويتميّز باستعياب الأساليب الفنية الحديثة، فيأتي بنماذج شعرية عالية، تتخلص من الرخاوة الرومنتية. والمباشرة الفجة ليصل إلى الرمز بأنواعه ففتح بذلك مساحات للإيحاء واسعة جداً عبرت عن مستوى فني راقٍ يرقى إلى أعلى نماذج الشعر العالمي.

**د. غسان غنيم ـ سورية**

****

(8) *المناصرة ـ عز الدين: المصدر السابق ـ ص 311.*

# تجليات الحضور والانتماء
# في شعر شاذل طاقة

## مدخل

**حظيت تجربة الشاعر شاذل طاقة باهتمام نقدي واسع ولا سيما في مجال خصوصية هذه التجربة ذات الأفق القومي الإنساني القائم على تكريس الانتماء وإعلاء شأن الهوية، إذ "إن ميزة الخطاب الشعري لشاذل طاقة تتجلى في مباهج الرؤية التي تكشف وتؤشر وتبشر" (1)**

وتسعى إلى بعث روح الأمل في النفوس ودعم الموقف المعنوي عبر التركيز على بثّ الدلالات المحفّزة في هذا الاتجاه، فهو على وفق هذه الرؤية "شاعر شغلته شعرية المضمون عن مباهج شعرية الشكل.. فكم أضاف وكم حذف؟! لقد جرته شعرية المضمون إلى اجتراح وسائل جديدة في البوح والشجا والأنين والصراخ" (2)، وظلت قصائده المبنية في هذا الإطار "ذات منحى وجداني عاطفي تغنّي فيه الذات الشاعرة آلام الحب الضائع وما يوحيه من ضمور نفسي وإحباط وأسى على الماضي" (3).

لكن استشفافه لهذه الآلام وغناءه الشجي لهذا الحب الضائع لم يثنه عن حمل مشعل الرسالة، التي يعتقد أن الشعر بتجليات الحضور والانتماء فيه وجد أساساً لبعثها والدفاع عن رؤيتها ومستقبلها، "ولأن موقف الشعر كان موقف انتماء فإنه نظر إلى الشعر من خلال الرسالة التي يضطلع بها والدور الذي يؤديه الشاعر بها /ومن خلالها في حركة الكفاح الوطني والنضال القومي للجماعة الإنسانية التي ينتمي إليها. وكان هذا الموقف هو الأساس الذي بنى عليه علاقته بكل من التراث والواقع" (4).

ورسم هذا المجال الشعري في مفهومه الواسع للشاعر شاذل طاقة مزاجاً شعرياً ينطوي على الكثير من الخصوصية الأسلوبية والتعبيرية، و"لقد ساهم هذا المزاج في بلورة موقف فكري وسياسي وأخلاقي من خلال التحري عن المسؤول عن عذاب الناس ومعاناتهم وعن اللاعدالة والظلم حين يحيق بالبيت والوطن والأمة" (5).

غير أن ذلك لم يكن على حساب الرؤية الإبداعية في مسألة إدراك جوهر الفعل الشعري، وفهم الجانب التنظيري والتدخل في إجراءاته على نحو يعزز موقف الشاعر من قضية الحداثة ومشكلاتها، و"لا شك في أن حداثة شاذل تنمّ عن عقلية متحررة مهيأة لإنجازات مهمة من هذا النوع، تتمرد على السائد والمألوف تمرداً واعياً نابعاً من فهم جيد للموروث ولكيفية الخروج عليه كلما اقتضت الضرورة ذلك" (6). على النحو الذي ضاعف أهمية قصيدة شاذل باشتمالها على وعي

مبكر في استيعاب الرؤية الحداثية في آفاقها الواسعة والعميقة المتجددة.

ويبقى شعره إشكالياً على صعيد ارتباطه بقضية الانتماء والهوية، "فالميزة المهمة لشعر شاذل طاقة هي أنه، في الكثير منه رغم ارتباطه بظرفية معينة أو ببعض ردود الفعل، استطاع تجاوز "الظرفية" هذه إلى ما هو "شرط وجودي" يؤكد حالة، أو يشخص واقعاً ويتخذ موقفاً، وحتى حين تكون بعض قصائده "ردود فعل" فإن ردود الفعل هذه تتجاوز نطاقها لتكون "دلالة" تشير، وتعين الموقف مما تشير إليه. حتّى لنحس ونحن نقرأه أنه يناضل في سبيل امتلاك الحياة، لا بالمعنى المادي، وإنما بمعنى تفجر هذه الطاقات المبدعة فيها، إذ وجدها متمركزة في روح هذه الأمة التي كان يبشر برسالتها الخالدة، ومن هنا كان الشعر عنده نظيراً لتأمل الحياة فيه" (7)، ومن هنا أيضاً راح معظم قصائده يستجيب استجابة حية للتداخل الحاصل بين رؤيا الشعر ورؤيا الانتماء.

## الانتماء بين الحضور والرؤيا

كان الحضور القومي في شعر شاذل طاقة حضوراً حاراً وأصيلاً، إذ كان جزءاً لا يتجزأ من القضية العربية في شكل انتمائها القومي الأصيل، عاش آلام شعبه العربي وغنّى لشهدائه، واقترن هذا الحضور برؤيا شعرية تتسع لأشكال الانتماء وتستجيب للتوهج الوجداني، وتوفر للقصيدة مناخاً صالحاً للتجلي واكتشاف مكامن الجوهر العميق، وهو يتكشف عن قيم عليا ومبادئ تدعم مسيرة القضية وترفدها بالطاقات، فكان أن أهدى ديوانه الشعري "ثمّ مات الليل" الصادر عام 1963 (إلى كل شهيد سفح دمه على أرضنا العربية الخصبة فداء وقرباناً للفجر العربي الموعود) (8).

وبوسعنا ملاحظة وصفه للأرض العربية بـ "الخصبة" ووصفه للفجر العربي بـ "الموعود" إيماناً منه بعدالة قضيته وثقته بانتصارها، وهذا بلا أدنى شك تجلٍّ مهم من تجليات الحضور والانتماء في شخصية الشاعر القومي وشعره.

ولم يكن هاجسه القومي مجرد شعور عفوي عابر، بل كان يدعو إلى تكوين قوة عربية تستلهم التراث العربي المجيد، كي يستطيع العرب استعادة أمجادهم والنهوض من جديد.

وهو لا يريده نهوضاً مرحلياً بل نهوضاً حضارياً متماسكاً يقوم على أساس قراءة الواقع العربي قراءة حقيقية متأملة لا تؤخذ بإنجازات الماضي، بقدر ما تستلهمها من أجل الانطلاق نحو آفاق جديدة يتواصل فيها الإنجاز وتتعمق روح الأصالة في المسيرة:

**إذا لم نعش بين الأسنة والقنا**
**فلا طابت الدنيا...**
**ولا نهض العرب**
**ولا برقت في الأفق بارقة المنى**
**وكانت قديماً لا تكلّ...**
**ولا تخبو (9)**

إذ كانت العروبة في دمه وشعره وقلبه وهو يحرّض على التصدي لقوى الشرّ بالدعوة على العيش "بين الأسنة والقنا"،

إذ سبق للأجداد أن حققوا المجد الذي نفخر به الآن عبر عيشهم في هذا المكان الساحر الذي يجلب الفخار والرفعة والانتصار.

ومن دون النظر إلى الأمر بهذا المستوى لا يمكن للعرب أن ينهضوا، وما ينفك يذكّر ويستحث الذاكرة العربية التخييلية على استعادة صورة التاريخ المزدانة بالأمجاد والحضارة والرفعة واستحضارها في المشهد الراهن، حيث كانت بارقة المنى "قديماً لا تكلّ.. ولا تخبو" ويأمل الشاعر في استمرارها وديمومتها.

ولم يستطع السجن ولا الملاحقة أن يفصلاه عن حبه للعروبة ويقللا من عزيمته في تكريس روح الانتماء في خطابه الشعري، لأن العروبة عنده فوق القيود ولها قدرة سحرية عجيبة على اختراق الأشياء:

**بعد ساعات يموت الليل**

**يا سيدتي**

**وتواريه الدجى آخر نجمة**

**ويطل الفجر من نافذتي**

**ناغماً منك بأشذاء تحية**

**مرح الخطوة يلقاني**

**ببسمة**

**ويحييني بكلمة**

**رغم سجاني**

**-فصحى عربية-**

إذ إن الإيمان بعدالة القضية وصدقها يوفر فرصة حقيقية لدعم الموقف النضالي، ويشحن الروح والجسد واللغة بطاقة صمود وتعبير هائلة يكون بوسعها ترسيخ صورة الانتماء في الذهن والمخيلة الإبداعية على النحو الذي تستلهم فيه العطاء والاستمرار والديمومة، بصرف النظر عن عنف الراهن وقسوته وجبروته.

وربما لو دققنا في المعجم اللغوي الذي احتشد به المقطع الشعري لوجدنا أن طاقة الحياة وروح الأمل والإشراق تتجسد فيها "يموت الليل /الفجر /نافذتي /ناغماً /أشذاء /تحية /يلقاني /ببسمة /ويحييني /فصحى /عربية"، بكل ما فيها من تجدد روحي وقوة وجدانية تدعم الموقف النضالي وتعزز صموده.

وكانت نجواه لفلسطين نابعة من إحساسه القومي العميق بأن الأرض العربية واحدة لا تتجزأ، وأن العدو المغتصب واحد أيضاً مهما تلوّن وتعدد، فنراه يبعث بتحيته الشفافة الحزينة إلى أخته (يافا) وقد هدّها التعب وانقطعت أخبارها وبعدت الشقة بينهما، فعندما يناجيها فهو يناجيها بحب وحزن وكأنها الحبيبة الوحيدة في مشهد القول الشعري والحيوي:

**سلاماً.. أخت يافا**

**حدثينا**

**وعن يافا الحزينة**

**خبّرينا**

فالحوار الشفاف المنفتح دلالياً وإيقاعياً على الوجدان والروح والجسد ينطلق من عمق المفردات، ليعبر أسمى تعبير عن ذلك الشجن العالي الذي يتجسد في المشهد الشعري.

ومثلما ناجى يافا بلغة مشوبة بالحزن فقد ناجى أخته (جميلة بوحيرد) التي كانت رمزاً من رموز الثورة الجزائرية، بلغة ملؤها الحلم والعنفوان والتحدي والثورة والثقة بالمستقبل.

إذ كانت هذه الثورة رمزاً من رموز الثورة العربية التي يأمل شاعرنا أن تعم الأرض العربية من المحيط إلى الخليج، وتستعيد باستمرار هذه الصورة بوصفها أنموذجاً حياً من نماذج الذاكرة العربية التي تعيد للإنسان العربي ثقته بذاته وبمستقبله:

**يا نجمة الثوار**

**يا أختي جميلة**

**يا أخت كل شهيدة،**

**ضمّ التراب لها**

**جديلة**

**يا أخت كل الثائرين...**

**من العمومة**

**والخؤولة....**

**يا رمز ثورتنا.....**

**ويا ألق العروبة...**

إذ يتحول النداء المتكرر إلى بيان ينطلق في فضاء الأرض العربية ويرتقي سماءها ليذكر المشهد بأصالة هذه العلاقة وأسرار الانتماء العميق إلى جوهرها وقيمها العليا.

ثمّ يتعاظم إحساسه بأن العرب الذين عاشوا سنين طويلة تحت سياط الاحتلال والرجعية، لا بد وأنهم سينفضون عن كاهلهم غبار السنين العجاف، ولا بد أن اليوم العربي الذي تجذرت العروبة في دمه ووجدانه وعقله سيطلّ علينا بكل ما يحمله من خير وعطاء وكبرياء، ويومها سيفتخر العربي بعروبته ماضياً وحاضراً ومستقبلاً:

**إنّا، وإن شطّ المزار بنا،**

**وازّاحمت من حولنا الكرب**

**سيضمنا يوم لنا قشب**

**ولسوف نفخر أننا عرب**

إن الشاعر والمناضل العروبي شاذل طاقة استطاع بشعره ونضاله أن يسجل حضوراً قومياً متميزاً في الساحة الشعرية والنضالية، عبر إيمانه المطلق بالمصير الذي يجمعنا مهما تفرّقنا ومهما تمكنت الكروب من أن تباعد بيننا، لأن القاعدة العربية

الذهبية هي اللقاء على العروبة والانتماء والهوية على النحو الذي يجعلنا نفخر بهذا اللقاء ونعتز بهذا الجمع، الذي لا بدّ أن يتحقق مهما طال زمن التشتت والضعف.

كان شاعرنا فارساً من فرسان الشعرية العربية الحديثة، ومن الرواد الذين أحدثوا ثورة في الشعر وفي الأفكار والقيم، كما أنه كان فارساً من فرسان الانتماء القومي "فلم يكن الرجل عربياً في حبه الغامر للعربية، وصفاء ونقاوة وعذوبة عربيته حسب، بل كانت له جمله فيها من البداوة والتألق.. ما يكون للعربي زمن الغضب والصفاء والتألق" (10).

ولم يكن في شعره –بالرغم من تجويده المستمر في أنموذجه الشعري –إلا ذلك الشاعر الذي يؤمن إيماناً عميقاً بالرسالة، التي يجب على الشاعر أن يتنكبها في السبيل إلى تحقيق انتماء حي وحقيقي، يكون الفن فيه حالة وجدانية إنسانية عميقة الغور في الذات الإنسانية، من أجل تحقيق هدف أسمى يتمثل في إعلان شأن الانتماء العروبي للارتفاع بمجد هذه الأمة إنساناً وإبداعاً وهوية وموقفاً وسلوكاً ومنجزاً.

## عتبة السجن وفضاء الانتماء

لعل واحدة من أقسى التجارب الحيوية التي يعيشها الشاعر وأمرها هي تجربة السجن ولا سيما إذا كانت التهمة سياسية، والشاعر الراحل شاذل طاقة خاض هذه التجربة، فهو مناضل وشاعر، إذاً هناك سببان للاعتقال، فهو مناضل ضد كل قوى التخلف والرجعية والاستعمار، وهو شاعر قومي سخّر شعره من أجل القضية والانتماء.

مثّلت عتبة السجن بما تنطوي عليه من شعور بالتقييد والإغلاق والحجب ثيمة شعرية أساسية في التجربة الشعرية للشاعر، فهو عاش تجربة السجن دفاعاً عن الانتماء للأرض والتاريخ والهوية، لكنه تعامل مع التجربة بالرغم من قسوتها تعاملاً فكرياً ينهض على محاولة تسخير التجربة لخدمة الفكرة والإبداع وتمويل القصيدة بعناصر إبداع جديدة.

لذا فإن أنموذج التقييد والإغلاق والحجب المتمثل نصيّاً ببنية العتبة تحول لديه إلى فضاء يستوعب كلية الانتماء وشموليته، وينفتح على آفاق واسعة لا تحدها حدود تكسر بنية العتبة وتلحق المشهد الشعري ببنية فضاء شعري وحيوي متعدد الحقول والمساحات والمناطق.

في ديوانه الثالث "ثمّ مات الليل 1963" ثمّة قصائد ثلاث تحمل عنوان "ثلاث رسائل من سجن الكوت" تحكي قصة الصراع النفسي والنضالي الذي عاشه الشاعر في ظل المناخ القاسي لتجربة السجن:

**لم تزل بعد من الليل بقية**
**وخطى السجان ما زالت..**
**وما زال التتر**
**في قرانا يعبثون..**

**من دمانا يشربون..**
**من دمانا العربية...**

**غير أني لم يزل منك معي..**

**منك يا سيدتي..**

**موعد يجتاح أعماقي**

**ويطوي أضلعي**

**قدراً يولد في يوم ظفر**

**رغم هولاكو.. وأسوار السجون!..**

يمسرح الشاعر نصه ويوزع فعله وحدثه الشعري على مراكز القوى في النص ليعطي للحال الشعرية كامل سعتها ومرونتها، وليمنحها فرصة التشكّل والتمظهر الأسلوبي والسيميائي.

فتمركزات النص الأساسية تمثل شخوصاً تتحرك حيوات الفعل الشعري عبرها ومن خلالها، فـ "الليل" هو الزمن التقليدي الذي يشحن الحال بأقصى درجات العذاب والتوقد والإثارة، فهو عامل إضافي يعمق شراسة التجربة ويجعلها أكثر نجاحاً وقسوة، في الطريق إلى استغلالها استغلالاً فنياً تتقطر فيه التجربة وتدخل في أفق فني مختلف.

"السجان" القوة الإضافية الغاشمة الأخرى التي تعمل على تنفيذ فعل الاضطهاد، و"التتر" رمز المؤسسة الطاغية التي تقوم بصنع قرار القهر والمصادرة، يمثلان مشهداً للآخر /العدو في أنموذجه الرمزي المفعّل تاريخياً من خلال الصورة والدال التاريخي المتلبث في حساسية الذاكرة الإنسانية وهي تتجسد بصورة فعل متحرك داخل تشكيل الرمز.

في حين تنهض في النص شخصية مقابلة تمثل معادلاً لهذا الظلام "يا سيدتي"، لقد استدعاها الشاعر في سبيل خلق موازنة من نوع ما تخفف وطأة الألم وتسيطر على معادلة الحياة عند الشاعر.

فهو يخرج بها إلى حلم الحرية ويفتحها على رؤيا واسعة تنطوي على قدر كبير من التفاعل بالرغم من رموز الشر "هولاكو + أسوار السجون".

وتنمو قوة الشاعر لأنه يمتلك أكثر من منبع للقوة، إذ إن الفن يقدم له رصيداً مفتوحاً من الصمود والإصرار بوصفه الروح التي تسكن قوة الحياة، أمّا النضال فهو المعين الآخر الذي يفجر فيه كل مفردات العزيمة والصبر والتحدي، للوصول بهما إلى حالة مثالية من التماثل والتلاؤم والاندماج سعياً وراء تحقيق الصورة المبتغاة.

لذلك نرى الشاعر في قصيدته "رسالة حزينة" تتحول هذه الطاقات إلى حياة جديدة مفعمة بالأمل والطموح على الرغم من مسحة الحزن العميق الذي يتشربه النص ويتشربه الحال:

**بالأمس، مر من هنا عصفور**

**مغرد.. مصفق الجناح**

**ذكرني بطفلنا الغرير**

**يموسق اللثغة في حبور**

**ويملأ المنزل بالصياح**

**بالأمس مر من هنا**

**... فطار للجنوب**

**مع العصافير الشمالية..**

**وطفلنا الحبيب**

**معي هنا.. في كل أغنية...**

**يشدو بها.. بصوته الحزين**

**ملوع سجين**

إذ نلاحظ أن نشيج المفردات مشكّل بطريقة توحي بأن هذا الاتجاه مقصود عند الشاعر "عصفور مغرد /مصفق الجناح /طفلنا الغرير/ يموسق اللثغة / حبور /العصافير الشمالية /طفلنا الحبيب /أغنية يشدو بها"، لينتهي التشكيل اللغوي للنص بنبرة مشبعة بالحزن مسترسلة هادئة "بصوته الحزين /ملوع سجين".

إن سيطرة مناخ الفرح بتجلياته الرؤيوية الملونة يعطي للحزن طعماً أخر لا يسير عبر قناة اليأس، بل يستلهم الأمل من عيون الحياة والمستقبل والحلم الذي لا تنقطع صوره من دائرة الرؤيا.

ثمّ تتسع العلاقة بين السجن والحياة فتتسع معها الدائرة، ليحاور الشاعر من خلالها مدينته الشهيدة وقد فصله عنها جدار يمكن أن يمنع الرؤية لكنه لا يستطيع حجب الرؤيا:

**يا من هناك..**

**وراء سور السجن.**

**في مدينتي**

**الشهيدة...**

**يا من هناك**

**على الذرى الشماء في المرابع الخصيبة.**

**يا إخوتي...**

**يا أهل ودي...**

**يا دم العروبة**

**ينساح فوق أرضنا الخصيبة**

**أيامكم سعيدة**

فثمة علاقة واضحة بين قرينين هما الشاعر /المناضل (رمز الثورة) المعتقل داخل السجن، بمعنى إن الثورة في السجن، في حين المدينة "مدينتي" التي تمثل الشعب والمكان والأرض والقيم "شهيدة" يراها الشاعر بوجدانه وانتمائه وحساسيته القومية المرهفة.

إذن المعادلة الشعرية في النص مبنية على هذا الأساس، ويحاول الشاعر أن يوجد آصرة عن طريق رسالة يبعثها، وهي عبارة عن –بطاقة عيد –يقول فيها "أيامكم سعيدة"كي يتحقق الاتصال والتفاعل الحرّ بين الداخل والخارج، بين داخل

سور السجن حيث تحبس الحرية والثورة، وخارج سور السجن حيث تستشهد كل الأشياء الجميلة وتسيطر قوى الظلام على مقدرات الأمور وتنشر الخراب في كل شيء.

إن هذا الإصرار على مد الجسور عبر السجن ما هو إلا محاولة لاختراق أسواره وحدوده، إنها الروح الدافقة المعطاء للمناضل تدفعه باستمرار لأن يصارع أعتى قوى الاضطهاد بما يمتلكه من فيض نضالي يسعفه في أحرج المواقف وأصعب التجارب.

ولعل المراكز التي مد إليها الشاعر أواصره الشعورية والنفسية والنضالية تعد من أقرب المراكز قوة وإشعاعاً وشجناً وعاطفة ونضالاً (الحبيبة /الطفل الحبيب /المدينة.

***

## الهوامش والإحالات

*(1) شعرية الصورة الدرامية في نص شاذل طاقة، د. عبد الإله الصائغ، مجلة (ألف ياء)، منشورات جريدة الزمان، لندن، العدد 2، 2002: 198.*

*(2) تجريبية شاذل طاقة الإيقاعية، خالد علي مصطفى، مجلة (الأقلام)، بغداد، العدد 5، 1999: 8.*

*(3) ماجد السامرائي، البعد الآخر للحداثة في قصيدة شاذل طاقة، مجلة (ألف ياء) م. س: 224.*

*(4) كانت لنا أيام، يوسف الصائغ، مجلة (الأقلام)، م. س: 16.*

*(5) قراءة في تنظيرات شاذل طاقة المبكرة، د. محمد صابر عبيد، مجلة (ألف ياء)، م. س: 232.*

*(6) عدّه د. عبد الرضا علي -رائداً منسياً -مجلة (الأقلام)، بغداد، العدد 4، 1990.*

*(7) شاذل طاقة، دراسة ومختارات -، ماجد السامرائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986: 25 -26.*

*(8) شاذل طاقة، ثم مات الليل، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1963.*

*(9) المقطوعات الشعرية في البحث مأخوذة عن (شاذل طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، جمع وإعداد سعد البزاز، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.*

*(10) سعد البزاز، شاذل طاقة، السيرة والإنجازات، م. ن.*

**د. فاتن عبد الجبار جواد ـ العراق**

***

إطلالة على الأبحاث في الملف الخاص

# بأدب الأطفال

المنشور في الموقف الأدبي العدد 400/ آب/ 2004م

**أدب الأطفال جزء من الأدب بشكل عام، وينطبق عليه ما ينطبق على الأدب من تعريفات، إلا أنه يتخصص في مخاطبة فئة معينة من المجتمع، وهي فئة الأطفال، وقد يختلف أدب الأطفال عن أدب الكبار تبعاً لاختلاف العقول والإدراكات، ولاختلاف الخبرات نوعاً وكماً. ولكن الذي لا خلاف فيه أن المادة الأدبية لقصص الأطفال الفولكلورية والتقليدية، والتي ظلت تحكي لأطفال شعب من الشعوب، على مر الأجيال من آلاف السنين فتستحوذ على عواطفهم وخيالاتهم، لم تكن منعزلة عن التيار العام للخيال والصور أو التفكير في هذا الشعب، بل كانت قصص الأطفال تعبيرات أدبية خالصة صنعها الكبار.**

ولقد عرَّف بعضهم أدب الأطفال، بقوله: (**إذا أردنا بأدب الأطفال كل ما يقال للأطفال بقصد توجيههم، فإنه قديم قدم التاريخ البشري، حيث يلتزم بضوابط نفسية واجتماعية وتربوية، ويستعين بوسائل الثقافة الحديثة، في الوصول إلى الأطفال، فإنه في هذه الحالة ما يزال من أحدث الفنون الأدبية**)(**1**).

ومع عمومية هذا الرأي وانتشاره، ثمة تأكيد على أن هذا الفن ابتدأ منظماً ومضبوطاً بقواعد وأصول، في أوروبا عموماً، وفي فرنسا على الأخص، ومنها عمت بقية دول العالم، حتى بات أدب الأطفال يشكل ظاهرة ثقافية واجتماعية واقتصادية، من حيث تنوع موضوعاته وأحجامه وأصنافه، وعم تقريباً كل مكان في العالم.

ويأتي الملف الخاص بأدب الأطفال المنشور في الموقف الأدبي العدد 400/ آب/2004م، تتويجاً للاهتمام الكبير في سورية بأدب الأطفال، ويحمل الملف في الافتتاحية، تساؤلاً مشروعاً مهماً: أدب الأطفال... إلى أين؟ وهذا السؤال طرحه د.وليد مشوِّح، في افتتاحية العدد المذكور، ومما قال فيه: **سؤال ما برح يفرض نفسه بإلحاح ويضغط على ضمائر الكبار، فيتحول شيئاً فشيئاً ـ مع تقدم العلوم التقنية في زمننا هذا ـ إلى صراخ، لتتناسل منه أسئلة مهمة أخرى: هل أفلحنا في هذا الحقل الذي نريده تأسيساً للمستقبل؟.. هل استوعبنا الغايات التي ينبغي أن نوجه كتابتنا للطفل في أفيائها؟ هل توصلنا إلى المقدرة التي تؤهلنا للتفريق بين أدب الطفل والأدب الموجه للطفل؟.. هل فكرنا ـ جدياً ـ بإجراء دراسات ميدانية توضح توجهات الطفل (العقلية ـ الرغائبية) وجهة القراءة، أو السماع أو المشاهدة، وما الذي فعلناه بهذا الاتجاه؟... هل تنبهنا إلى النقص (الفظيع) الذي تعانيه المكتبة الطفلية العربية في الدراسات التي تصب في علم نفس الطفل لضمان صحته النفسية؟.. هل مددّنا نظرتنا خارج حدودنا القطرية، ونقلنا الواقع الأمني، النفسي،**

**الصحي، الاقتصادي، الإبداعي الذي يعيش فيه طفلنا (في ظل طغيان الأقوياء) إلى آباء العالم وأطفالهم؟!!(2)**.

بهذا التساؤل الرئيس والتساؤلات الفرعية له، يكون موضوع أدب الأطفال قد وضع على المحك، والمطلوب الارتقاء به نحو الأفضل، في جعله الموضوع الرئيس لأي تنمية ثقافية منشودة في سورية. ونحن لا ننكر أن تجربة أدب الأطفال في سورية، التي مضى على بداياتها ما يزيد عن أربعة عقود تقريباً، إحدى التجارب الرائدة في الوطن العربي.

وقد شمل الملف ستة أقسام، في إطار الحديث عن أدب الأطفال في سورية، وهي: الافتتاحية، والبحوث والدراسات، وواحة الشعر، وعالم القصة، ورسائل ثقافية، وقراءة.

وأتناول في إطلالتي الأبحاث المذكورة في قسم البحوث والدراسات، فقد ضمَّ الأبحاث التالية: **توظيف التراث في شعر الأطفال . محمد عزام، واستلهام التراث في أدب الأطفال . د. العيد جاولي، والكتَّاب وأدب الأطفال . د.عيسى شماس، وتقنية الحركة في الصورة الشعرية . محمد قرانيا، وأساليب التشويق في القصة الطفلية . نجيب كيالي، الشخصية في القصة الطفلية . نور الدين الهاشمي، والطفل وشواغل السرد . محمد بري العواني، وأغنية الطفل . أحمد بوبس، وأسامة والإطلالة الأولى . د. موفق أبو طوق، وقصص الأطفال في سورية . د.عبد الله أبو هيف.**

ومن الملاحظ على هذه الأبحاث أنها تندرج في أربعة محاور هي: **التراث في أدب الأطفال، وشعر الأطفال، والقصة الطفلية، وكتَّاب أدب الأطفال.**

ففي المحور الأول: (التراث في أدب الأطفال). يمكن أن نقول: لا أحد يستطيع إنكار أهمية التراث توظيفاً أو استلهاماً في أدب الأطفال بخاصة أو الأدب بعامة، وقد كثر الحديث عنه، وهو من الموضوعات القديمة الجديدة، ووثيق الارتباط بأنماط السلوك البشري الراهن وبالحياة الحضارية للأفراد والأقوام والجماعات، وبكل ماله صلة بوجود الإنسان الحي على سطح هذه المعمورة من أنظمة وقيم ودساتير ومعتقدات ووسائل العيش وإمكانيات التصور ونحو ذلك.

وقد أبدع أ.محمد عزام في إبراز مفهوم التراث مخالفاً الرأي السائد فيقول: **إن طرح موضوع (الأصالة والمعاصرة) بمعنى أن الأصالة هي التراث، والمعاصرة هي أوروبا، هو طرح خاطئ وضارّ. إذ ينبغي أن تعني الأصالة الواقع، بكل ما يشتمل عليه من عناصر ومن بينها التراث. وأن تعني المعاصرة استخدام المنهج العلمي في التفكير. وبذلك يحلّ التناقض الشكلي المفتعل بين ذاتنا القومية الأصيلة والحضارة العالمية المعاصرة، ونتخلّص من مركبات نقص لنتوجّه بحاضرنا إلى آفاق أرحب وأعمق(3)**.

وأكمل حديثه عن استلهام الشاعر سليمان العيسى للتراث في شعره المخصص للأطفال، وبيَّنَ كيف أن سليمان العيسى قد أجاد في حل المعادلة بين القديم والحديث. إن الحداثة عنده تعني هذه المعادلة الرائعة الصعبة جداً، بين الرؤيا الجديدة، والاستفادة من كل عناصر التراث الحيّة، وهي معادلة لا يجيدها إلا القليلون. إن أحد طرفي المعادلة وحده لا يكفي. الوقوف عند التراث ينتهي بالتقوقع والتزمت والإخفاق. ولكن لا يمكن الوقوف عند هذا العمود الفقري، ونسيان كل أحلام الشاعر المعاصرة وتطلعاته في الحياة. والحداثة ليست أكثر من تحقيق هذه المعادلة الصعبة الرائعة بين صحة العمود الفقري الذي هو ماضينا العظيم، وتحقيق المستقبل الواسع الذي نحلم به، ونتطلع إليه.

أما د.العيد جلولي فكان حديثه عن التراث برؤية مختلفة عن أ.محمد عزام، فقد قال: قد أجمعت **القواميس الحديثة ومنها معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، فتذهب إلى أن كلمة التراث تعني ما خلفه السلف من آثار علمية وأدبية مما يعتبر نفيساً بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه مثال ذلك الكتب المحققة وما تحتويه المتاحف والمكتبات من آثار وكتب تعتبر جزءاً من حضارة الإنسان(4)**.

فالكاتب محمد عزام في حديثه عن التراث كان مركزاً حول توظيف التراث في شعر الأطفال عند سليمان العيسى، وقد أحسن في توضيح علاقة الشاعر سليمان العيسى بالتراث، فيقول عن لسانه: (**أعترف أني كنت مشدوداً إلى التراث في الفترة الأولى من نتاجي. وكانت ظلال القرآن والمعلقات وديوان المتنبي تحيط بي، وتشدّ على يدي في كلّ قصيدة أكتبها. ولكني ما لبثت أن انفتحت على عوالم جديدة عندما أخذت أطالع بشغف الآداب الأجنبية**)(5).

وعندما بدأ الشاعر الكتابة للأطفال، وضع مؤلَّفاً خاصاً يتناول فيه التراث هو (**شعراؤنا يقدّمون أنفسهم للأطفال**). انتقى أعلامه بدقة كبيرة، حرصاً على أن يقدم فيهم نماذج للقيم العربية الإيجابية، وينقد عن طريقهم بعض القيم السلبية، وقد اختار الشاعر سبعة وعشرين شاعراً، هم أبرز شعراء العربية منذ الجاهلية إلى أواخر عصور الازدهار. واستدعى كلاً منهم، ليقدّم نفسه بنفسه للأطفال، من منظور لا يغفل العصر، كي لا يظهر الشعراء، وكأنهم صور محنَّطة من عصور ماضية، وساعد الشاعر في ذلك أنه لا يؤرخ، ولا يكتب سيرة حياة أولئك الشعراء، وإنما هو يحاول البحث في الجانب الأهم من جوانب حياة الشاعر، مع نموذج أو أنموذجين من شعره النابض برؤية جديدة.

أما الكاتب د.العيد جلولي فقد تناول استلهام التراث العربي في قصص الأطفال في الجزائر، من منظور عام شامل ينسحب على معظم النتاج القصصي للأطفال العرب، وتحدث عن العلاقة بين التراث والأدب الموجه للأطفال. ومما قاله: **والتراث العربي بكل عناصره حافل بكثير من الظواهر القصصية ومليء بكثير من الخطابات السردية ففيه أيام العرب وحروبهم في الجاهلية والإسلام، وفيه أخبار الملوك والأمم وحكايات المناذرة والغساسنة وقد سجلت كتب التراث هذه الحكايات والأخبار ككتاب التيجان في ملوك حمير لوهب بن منبه، وكتاب أخبار اليمن وشعرائها وأنسابها لعبيد بن سريّة الجرهمي، وتاريخ الأمم والملوك للطبري، والأغاني للأصفهاني، والعقد الفريد لابن عبد ربه وغيرها من كتب التراث**(6).

وبيَّن د.جلولي، أن التراث بحاجة إلى إعادة الصياغة والتوظيف والتبسيط ليكون في متناول المتلقي الصغير، وأن قيامه بهذا يحقق مجموعة من المقاصد والأهداف نذكر منها:

1. **تعريف الأطفال بتراثهم، وببعض جوانب تاريخهم خصوصاً في عهود الازدهار.**
2. **تعميق الانتماء القومي العربي الإسلامي لدى الأطفال عن طريق الحكايات المستلهمة من هذا التراث مما يدعم التمسك بالهوية القومية.**
3. **تقديم البطولات العربية من أجل غرس قيم الشجاعة في نفوس الأطفال.**
4. **تنمية الخيال لدى الأطفال، وربطهم بالماضي، وتعريفهم بمشاهير العلماء والأدباء.**

ثم تحدث عن استلهام حكايات ألف ليلة وليلة، وقصص كليلة ودمنة، وحكايات نوادر جحا في القصص الموجهة للأطفال. ويذكر أمثلة عن عدد من الكتّاب الذين استلهموا القصص من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة ونوادر جحا.

وبصدد الحديث عن استلهام "ألف ليلة وليلة" في القصص، يقول: **فالمتعامل مع هذا الكتاب في مجال أدب الأطفال ينبغي أن يتسلح بحاسة تربوية لأنه لا يخلو من آثار سلبية قد لا تناسب الأطفال كقصص السحر، والأعمال الخارقة وبعض الحكايات التي تميل إلى نوع من الخلاعة لأن مثل هذه الأعمال توهم الطفل أن حل المشكلات لا يكون إلا عن الطرائف السحر والغيبيات وأن الميل إلى الخلاعة أمر مشروع ومقبول وكل هذا يرسب في نفسه التعلق بالمستحيل والاعتماد على الوهم**(7).

أما كتاب كليلة ودمنة فقال عنه: والكتاب في عمومه لا يعدو كونه قصصاً أخلاقية تدعو إلى مكارم الأخلاق،

وتنصح الملوك بمثل ذلك، ليظل حكمهم ثابت الأركان، قائم البنيان، وهذه القصص فيها من المعاني الإنسانية والإرشادات الفلسفية، والمثل الأخلاقية، مما يجعلها من الآثار الخالدة(8).

وأما نوادر جحا فقال عنها: وقد وجد كُتّاب أدب الأطفال في النموذج الجحوي مادة خصبة لإضحاك الأطفال، وإدخال المسرة على قلوبهم، والترويح على نفوسهم، فقدموا في هذا المجال عشرات القصص المستلهمة من نوادر جحا كما وردت في كتب التراث المختلفة ومن أوائل من كتب في نوادر جحا للأطفال محمد الهراوي، وكامل كيلاني، ثم جاء بعدهما عبد العزيز بيومي ويوسف سعد وغيرهما(9).

أما في المحور الثاني: (شعر الأطفال)، فالأبحاث التي تناولته هي: توظيف التراث في شعر الأطفال ـ محمد عزام، وتقنية الحركة في الصورة الشعرية ـ محمد قرانيا، وأغنية الطفل ـ أحمد بوبس.

ولا يخفى على أحد إلى الآن أنَّ الشعرَ كجنس أدبي لا يحظى لدى الأطفال بالرواجِ اللازم لتحقيق الفائدة منه قياساً إلى القصة، وإعراضُهم عنه، يرجعُ إلى عدة أسباب، على الرغم من وجود قصائد ناجحة جداً موجهة للأطفال، منها:

***ندرة القصائد التي تمتعُ الطفلَ وتبهجُهُ وترضيه.**

***عجز معظم الشعراء عن تقمصِ شخصية الطفل والتحدث بلسانهِ.**

***افتقارُ النص الشعري إلى الموضوعات التي تدخلُ في نطاق تجاربِ الطفل، أو يرتبطُ بها وجدانُه.**

وعلى الرغم من ذلك ففي هذه الأبحاث جوانب جديدة، منها: الحديث عن توظيف التراث في شعر الأطفال عند سليمان العيسى، وقد ناقشنا هذا البحث أثناء مناقشة محور التراث في أدب الأطفال. ويقول الشاعر سليمان العيسى: أتوخّى في شعر الأطفال أهدافاً ثلاثة: الهدف القومي، والهدف التربوي، والهدف الفنّي.

فإذا اعتبرنا هذه الأهداف المتوخّاة متداخلة ومضمرة في بعضها بعضاً، أمكن القول إن للشاعر سليمان العيسى على غزارة ما كتب وغنَّى، قصيدة واحدة تتلخّص بكلمات أربع هي: الوطن، الوحدة، المستقبل، الجمال، وإذا أمعنا النظر رأينا هذه الكلمات تُختصر في كلمة واحدة هي الوطن أو هي الأمة، ومن هنا فإن سليمان العيسى، في شعره الكثير، للكبار والصغار، لم يكتب سوى قصيدة واحدة هي أغنية عمره التي ما يزال يرددها، والتي سيرددها ألا وهي أغنية الوطن والأمة.

ويتناول أ.محمد قرانيا في بحثه: **موضوع تقنية الحركة في الصورة الشعرية، حيث أفاض في توصيفها، والتطبيق عليها، من خلال شعر الأطفال عند وليد مشوّح، ومما قاله: "الحركة قانون الحياة المطلق، والحركة لدى الطفل رياضةٌ عفوية، ولونٌ من اللعب الذي يُعدّ جزءاً لا يتجزأ عن باقي احتياجاته المادية والنفسية والروحية، وهو كما يحتاج إلى الطعام والشراب، وإلى الرعاية والحنان، فإنَّه في حاجة ماسّة إلى ما يشبه شحناته الجسدية، وما يثري فكره، ويسعد روحه ووجدانه، لأنَّ ذلك جزء من فطرته وقد كانت الأم من قديم الزمان تدرك احتياجات طفلها بالفطرة، فتقدِّم له ما يرفِّه عنه، ويثري خبرته، ويتواءم مع طبيعته، فترقّصه وتحرّكه بمداعبات أمومية معروفة(10).**

وفي رأي أ.محمد قرانيا أن الشاعر "وليد مشوّح" كان حريصاً على مثل هذه الرؤية، في ديوانيه: "أناشيد المجد"، و"فتية الشمس". والنظرة المتأمّلة لشعره تأخذ بيدنا إلى تصنيف الصورة الحركية الطفلية ضمن مستويين:

**الأول**: مستوى عفوي، تأتي فيه الحركة من خلال القصيدة، فتتغلغل عبر مقولات عامة تتركّز حول "العمل، والطيار الصغير، والوطن، والأمل، والفلاح، والمستقبل"، في "الديوان الأول؛ أناشيد المجد"، وعن "الجهاد، والمستقبل"، في "الديوان الثاني؛ فتية الشمس".

**الثاني**: مستوى طفلي، مقصود لذاته تنتظمه الحركة في قصيدتي "اللعب، والنشاط"، في الديوان الأول" وقصائد "هيا ننشد الحروف، وحركات الإعراب"، في "الديوان الثاني"، وسنجد أن اللعب والحركة اللتين خصّهما الشاعر بقصائد مستقلة، لم يترك الطفل فيهما يلعب ويتحرّك على هواه، وإنما كان اللعب والحركة والغناء والنشيد موظفاً لغرضٍ قيميٍّ، تعليميّ وتربويّ خالص.

ويختتم الكاتب قوله: **إن قيمة الشعر لا تتأتى من دقة الفكرة، ولا من الموضوع المطروق، ومدى فاعليته فحسب، بل من الحركة الذاتية الداخلية، التي تثير الحالة النفسية، بطريقتها الخاصة، في التصوير، وتنويع إيقاعاتها بصورة دائبة وعفوية تشكيلها الموسيقي(11).**

وإضافة إلى الحركة في الصورة الشعرية. أجاد أ.أحمد بوبس في حديثه عن: **(أغنية الطفل) في رسم معالمها ومكانتها في الغناء العربي، فقد قال: تعتبر أغنية الطفل فناً مستحدثاً في الغناء العربي. إذ أنها ظهرت للمرة الأولى في الربع الأول من القرن العشرين على أبعد تقدير. وأغنية الطفل . بالتعريف . هي الأغنية الموجهة للأطفال. تخاطبهم أو تتحدث بصوتهم، كي يستمعوا إليها ويردّدوها ويحفظوها. وأغنيات الأطفال نوعان من حيث الأداء. فإما أن يغنيها مطربون كبار، أو يغنيها الأطفال أنفسهم، وقد يشترك مغنٍ بأدائها مع مجموعة من الأطفال(12).**

ويتحدث الكاتب أحمد بوبس عن مرحلة التأسيس والتأصيل لأغنية الطفل في سورية، من خلال خمسة من الموسيقيين السوريين الأكاديميين الذين درسوا الموسيقا دراسة أكاديمية في الجامعات والمعاهد الموسيقية العليا، وهم: مصطفى الصواف، مجدي العقيلي، وحسني الحريري، وكامل القدسي، وإلهام أبو السعود.

وفي رأي الكاتب أن لأغنية الطفل جملة شروط فنية، فيقول: **لابدَّ أن تتوفر فيها، حتى تصبح أغنية للأطفال، وأول هذه الشروط أن يكون زمنها قصيراً، لا يتجاوز دقيقتين أو ثلاث. وأن تكون جملها الموسيقية قصيرة وحيوية، وإيقاعاتها رشيقة ومنتظمة وبسيطة، ويجب أن تكون لغتها عربية فصيحة، فاللغة الفصيحة من أهم القيم التي يجب أن تتناولها أغنية الطفل، وأن تكون أوزانها الشعرية من مجزوءات بحور الشعر، أي أن تكون أشطرها قصيرة(13).**

**وبهذه الجوانب توظيف التراث في شعر الأطفال، وتقنية الحركة في الصورة الشعرية، وأغنية الطفل وشروطها الفنية، يُناقَش موضوع شعر الأطفال كجنس أدبي له خصوصيته واعتباراته الفنية في الملف الخاص بأدب الأطفال.**

**وأما المحور الثالث: (القصة الطفلية). فيضم الأبحاث التالية: أساليب التشويق في القصة الطفلية في العقد الأخير من القرن العشرين . نجيب كيالي، الشخصية في القصة الطفلية . نور الدين الهاشمي، والطفل وشواغل السرد . محمد بري العواني، وقصص الأطفال في سورية . د.عبد الله أبو هيف.**

**إن أ.نجيب كيالي يقول: إنَّ دراستي لمسألة التشويق في قصص الأطفال السورية في الفترة المومأ إليها في العنوان تهدف إلى الأمرين التاليين:**

**1 . اكتشاف الأساليب التي استخدمها كُتَّابنا لتحقيق هذا الهدف.**

**2 . تحديد جوانب القصور لديهم في هذه المسألة بغية تجاوزها إلى الأحسن والأكمل، وبخاصة أن القصة الطفلية السورية والعربية عامة ما تزال حتى يومنا هذا مشروعاً ناهضاً لم يقطع خطواتٍ كثيرةً في طريق**

**النجاح(14).**

**وفي الحقيقة يتفاوت وعي كتابنا بأهمية التشويق في قصصهم، ولكنَّ لدى الجميع بلا شك إدراكاً ـ ولو أولياً ـ لهذه المسألة. وتكمن القيمة الحقيقية لأساليب التشويق في استثمارها بشكل جيد، وتعزيزها في كل جزء من أجزاء النص، وتطويرها من مجموعة قصصية إلى أخرى بما يناسب متطلبات العصر. إنها كأدوات أي مهنة تنتظر اليد الماهرة الذكية.**

وفي رأي الكاتب نجيب كيالي: **يلعب التشويق بمعناه العام دوراً حاسماً في قراءة الطفل للقصة، وأظنه يبدأ بغلاف الكتاب الذي تُشكِّل جماليته إغواءً بصرياً، يدفع الطفل إلى مد يده إليه، بعد ذلك يأتي دور العنوان، ثم جاذبيةُ الأسطر الأولى... إلى أن نصل إلى التشويق الأعمق النابع من داخل النص.**

وأما أ.نورالدين الهاشمي فقد أبرز أهمية التركيز على الشخصية في القصة الطفلية، فهي عنصر أساسي في بناء القصة، فيقول: **إذا كانت الحكاية المشوّقة هي عماد القصة الطفليّة فإن الشخصيّة هي عنصر أساسي في بناء القصّة لأنها تساهم في صنع الأحداث وتتأثر بها سلباً أو إيجاباً.. ولا يمكن تخيّل قصة دون شخصيات. وقد استطاع تراثنا العربي أن يقدّم لنا شخصيات خالدة أثّرت في الأدب العالمي وما تزال مثال: (علاء الدين ـ السندباد ـ علي بابا ـ جحا ـ الشاطر حسن)(15).**

ويذكر الكاتب عدداً من الشخصيات المذكورة في عدد من قصص الكتّاب، وبعد العرض والتحليل، يصل إلى المأزق في الشخصيات التي قدمها الكتّاب في قصص الأطفال خلال عقد التسعينيات من القرن العشرين، فيقول:**إن معظم الشخصيات التي قدمها كتاب القصة الطفلية في التسعينيات تبدو باهتة الملامح لا يرسم الكاتب إلاَّ جانباً بسيطاً منها وسرعان ما تغيب من ذهن القارئ ولا تترك إلا أثراً بسيطاً لأن كتابنا لم يستطيعوا حتى الآن تقديم شخصية حيويّة متميزة تثير المشاعر النبيلة والخيال فما زال كتابنا أسرى أفكارهم المثالية الجاهزة ويريدون بشكل سريع مباشر أن يتحول أبطالهم إلى مثال نقي فيرسمون شخصيات عادية فقيرة الحيوية باهتة لا تعيش كثيراً في عالم تنهال فيه المعرفة المتنوعة على أطفالنا الذين لم تعد تقنعهم أبداً هذه الشخصيات التي لم يعد لها وجود إلاَّ في خيال بعض الكتاب(16).**

**أما أ.محمد بري العواني فقد أسهب على نحو مفصل ودقيق ومدروس في الحديث عن "الطفل وشواغل السرد القصصي النسوي العربي ـ سورية نموذجاً. ومما قاله: يلفت انتباه الباحث في قصص الأطفال ثلاثة أمور رئيسة:**

- **الأول**: أن الأعم الغالب من تلك القصص ينحو نحو قصة الحيوان والطبيعة والأشياء، أي نحو الأنسنة، وهو اتجاه تعليمي بحت له نماذجه الكثيرة.
- **الثاني**: أن بعض تلك القصص يتجه نحو إبداع سرد مهموم بقضايا الأطفال والطفولة التي تقوم على مجموعة من القيم وهو اتجاه تعليمي أيضاً لاعتبارات سوف تتم مناقشتها لاحقاً.
- **الثالث**: أن بعض تلك القصص ينحو نحو إبداع سرد يعنى بمشكلات الأطفال، وبالتحديد الأطفال المشكلين. كما يمكن للباحث أن يلاحظ من خلال هذه القصص أنها تتجه اتجاهين:

**الأول**: يكرس نفسه ككتابة للأطفال، وهو كثير جداً وبسيط. بل إنه يشكل الأعم الغالب. وتتوفر منه مجموعات كثيرة، خاصة ماكان على لسان الحيوان أو كان قيمياً.

**الثاني**: يكرس نفسه ـ على حياء ـ ككتابة عن الأطفال، وهو قليل جداً، لكنه هام.بل ويكاد المرء لا يجد من ذلك إلا قصصاً، وليس مجموعات أو روايات.

ويقول الكاتب في بحثه: **إن التركيز على شخصية الأنثى، نتج بالتحديد عن أن البحث يتناول قصصاً أبدعتها نساء كاتبات. وقد تمت ملاحظة أن الأعم الأغلب منهن يكتبن عن مشكلات أنثوية، سواء أكان السرد بضمير المتكلم أو الغائب أو المخاطب.**

**ولما كان القليل من القصص الموجهة للكبار قد تضمن أطفالاً، فإننا قد عمدنا إلى توسيع أفق البحث باللجوء إلى قصص الأطفال المكتوبة بأقلام نسائية، متجاوزين خصوصية التوجه، وخصوصية القارئ الطفل، منطلقين في ذلك من أن قصة الطفل لا تختلف من حيث طبيعتها ووظيفتها عن قصة الكبار، كونها فناً في الدرجة الأولى.**

**وثمة قضية أخرى هي أن التوجه نحو القصص الموجهة للأطفال سوف تفصح بجلاء عن وجهات نظر القاصات العربيات السوريات بحسب منطق البحث، بالأطفال والطفولة، وبكيفيات تجلي ذلك في قصصهن.**

ويختم أ.محمد بري العواني بحثه بذكر الأزمة والمعاناة في القصص الموجهة للأطفال بقوله: **للأسف البليغ يشكل غياب الإبداع العربي بعامة، والنسوي منه بخاصة، من أسواق الكتاب في الدول العربية ظاهرة سلبية، تجعل كل دراسة من هذا النوع محفوفة بمخاطر النقص والعجز والقصور.**

**وللسبب ذاته فإن اختيارنا لقصص الأطفال، أو لقصص موجهة للكبار انشغلت بشخصيات طفلية يأتي تلبية لواقع أن القصة أكثر حضوراً بين أيدي الأطفال. لكن ماهو جدير بالملاحظة هو أن قلة قليلة من الكاتبات هن مسرحيات، وبعضاً منهن شاعرات، ونادرات هن السينمائيات والروائيات.**

**وبالتالي يمكن الادعاء أن كثيراً من القصص الموجهة للكبار لا تولي شخصيات الأطفال عناية بالغة إلا ماكان متعلقاً بشخصيات الكبار ومشكلاتهم أو ذكرياتهم وسِيَرَ حياتهم وهذا ما يؤسف له(17).**

**وفي محور القصة الطفلية، أجاد د.عبد الله أبو هيف في بحثه (قصص الأطفال المؤلفة في سورية)، في رصد وتحليل وتقويم لقصص الأطفال المؤلفة منذ سبعينيات القرن العشرين إلى عام 2003م، مع إضافة نقدية لمحتوى القصص المؤلفة والمترجمة، وما تضمه من حكايات تراثية ودينية وواقعية ومقتبسة وغير ذلك من ألوان التأليف في قصص الأطفال.**

**وفي مسألة إحصاء الإنتاج الكمي لقصص الأطفال، ذكر ترتيب القصص حسب الجهات الناشرة، وإحصاء القصص بحسب سنوات النشر، وإحصاء القصص بحسب المؤلفين.**

**وبصدد ذلك يقول: ويبلغ عدد القصص المؤلفة 702 كتاباً، ولكن العدد الصحيح جاوز الألفي كتاب، لأن عشرات العناوين تشير إلى سلاسل أو مجموعة كتب ضمن العنوان المشار في الفهرس، كما هو الحال مع سلسلة "حكايات كل يوم" لفاتن عمران، وعددها 12 جزءاً، وسلاسل فالح فلوح "بطولات عربية"، و"قصص سحرية للأطفال"، و"قصص قبل النوم" وعددها أكثر من عشرين كتاباً، و"سلسلة للأطفال"، لمحمد منذر الشعار، وعددها عشرة كتب، و"قصص السيرة المصورة للناشئين" لنزار نجار، عددها أربعة كتب، و"سلسلة السندباد" الصادرة عن دار الحلبي بدمشق، وعددها عشرة كتب، والقائمة تطول(18).**

وإجمالاً لكي تكون **القصة وسيلة تربوية ناجحة**، لابد أن يتوفر فيها مرتكزات أساسية لنجاحها، وهذه **المرتكزات**

هي: القيم، والفن والإيصال، فالقيم تعني وجود الهدف الواضح المرغوب فيه، أو المرغوب عنه. والفن يعني وجود المتعة والأسلوب، واللغة والخيال، والشخصية القصصية. والإيصال يعني المقدرة على استخدام وسائل التوزيع والطباعة واللوحات، وما إلى ذلك، والأبحاث في محور القصة الطفلية قد تناولت بالنقاش والتحليل كما ذكرنا معظم هذه المرتكزات الأساسية لنجاح القصص الموجهة للأطفال.

أما في محور (الكتَّاب في أدب الأطفال) فقد تحدث عنه د.عيسى شماس بإسهاب وتفصيل، لتحديد دور الكتّاب في الأدب الموجه للأطفال، ومما ذكره : وإذا كان من حقّ الأطفال على المجتمع أن يوفّر لهم أسباب الرعاية الجسدية/الصحيَّة، بأشكالها المختلفة، وأن يقيم المؤسّسات اللازمة لذلك، فإنَّ من واجب الكتَّاب وأيضاً المربين، تحقيق الإنماء الفكري للأطفال، وتقديم التوجيه الثقافي لهم، وإشباع الحاجات النفسيّة والروحية عندهم، وذلك بإعداد ما يلزمهم من قصص شائقة، وكتابات مناسبة، ومؤلّفات ينعمون بها(19).

ومما ذكره أيضاً حول مرحلة الطفولة، وترتيب فنون أدب الأطفال، وكان شيئاً مهماً: إنَّ مرحلة الطفولة، مرحلة قائمة بذاتها ولذاتها، وتشكّل عالماً خاصاً يستوجب على كتّاب أدب الأطفال معرفته، لكي تكون أعمالهم أكثر انسجاماً مع المرحلة التي يتوجّهون إليها، وأكثر فائدة للأطفال الذين يستقبلون هذه الأعمال، وفي السؤال عن ترتيب فنون أدب الأطفال بحسب أهميتها بالنسبة للأطفال: احتلت القصة المرتبة الأولى بنسبة 44% من التكرارات البالغة 41 تكراراً، تلاها الشعر في المرتبة الثانية بنسبة 32% ثم المسرحية بنسبة 17% وأخيراً الرواية بنسبة 0.7% فحسب من التكرارات... إنَّ هذا الترتيب وإن دلّ على بعض الاختلافات في وجهات نظر الكتّاب، فإنّه يؤكد اتفاقهم على أهمية القصة الطفلية، ودورها التربوي. كما أنَّ هذا الترتيب ينسجم مع ترتيب الأطفال، ويؤكّد طبيعة الطفل التي تنجذب إلى القصة منذ الصغر. ويتوافق من جهة أخرى مع منشورات أدب الأطفال، ولا سيّما من الجهات الرسمية.

ويختتم حديثه د.عيسى الشماس، بتحديد صفات كاتب الأطفال الناجح من خلال الكتَّاب فيقول:

إن: (معرفة نفسية الطفل، وموهبة الكتابة تأتيان في المرتبة الأولى، حيث حصل على كل 20% من التكرارات، تلاهما على التوالي: امتلاك اللغة الطفلية بنسبة 17%، فالثقافة الواسعة بنسبة 15%، ثم وعي الأهداف التربوية، والتعايش مع الأطفال بنسبة 14% لكل منهما. ومن الملاحظ أنَّ الفروق الترتيبية ضئيلة، مما يدلّ على انسجام هذه الصفات، وتقدير الكتَّاب أهمية كل منها نظراً للتأثير المتبادل فيما بينها، وتداخلها وتكاملها معاً(20).

ودائماً يؤكد الكتَّاب على تقديم مقترحات لتحسين واقع أدب الأطفال في سورية، ومن هذه المقترحات المهمة:

1. الكتابة بلغة فصيحة مبسّطة تناسب لغة الطفل وترتقي بها.
2. استخدام الأسلوب الخيالي والمرح، والابتعاد عن الوعظ المباشر.
3. معالجة الموضوعات التربوية (المعاصرة والهادفة) التي تلبّي حاجات الأطفال واهتماماتهم.
4. الطباعة بحروف واضحة، وتزويد النصوص برسوم ملوّنة، ولاسيّما للمراحل الأولى.
5. إقامة مهرجان سنوي لأدب الأطفال تخصّص فيه جوائز لأفضل الكتّاب.

**6 . تشجيع الدراسات النقدية الجادة على أدب الأطفال، كما هي الحال في أدب الكبار، وتقديم مكافآت للدراسات المتميّزة، ضمن مسابقة سنوية لهذا الغرض.**

**7 . إعطاء دور أكبر للمؤسّسات المعنية بأدب الأطفال (جمعية أدب الأطفال في اتحاد الكتاب العرب . مديرية ثقافة الأطفال في وزارة الثقافة...).**

**8 . عقد لقاءات دورية بين الأطفال والكتَّاب، لتبادل الآراء حول ما ينشر من أدب الأطفال، والاطلاع على حاجات الأطفال من الموضوعات التي يرغبون في معالجتها، وبالتالي تحقيق التواصل بين الكتَّاب وجمهور القراء من الأطفال(21).**

وقبل الانتهاء من محور (الكتَّاب وأدب الأطفال) أعرج إلى بحث د.موفق أبو طوق: (مجلة أسامة والإطلالة الأولى)، وربما فيه إشارات إلى تعامل الكتَّاب مع المادة الأدبية الموجهة للأطفال ومعاناتهم عبر المنبر الثقافي الأقوى لتقديم أدب الأطفال. فقد قال: صدر العدد الأول من مجلة أسامة في الأول من شباط عام تسعة وستين وتسعمائة وألف، عن وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي (كما كانت تسمّى آنئذٍ)، على أنها مجلة نصف شهرية تصدر في الأول والسادس عشر من كل شهر حسب التقويم الغربي، أما عدد صفحاتها فكان اثنتين وثلاثين صفحة.

**لم يذكر اسم رئيس التحرير في ذلك العدد، بل ذكر اسم مخرجه الفني وهو الأستاذ هشام شيشكلي، أما كتّابه فكانوا أدباء سوريين معروفين في تلك الآونة (أواخر الستينيات) وإذا استثنينا زكريا تامر، وعادل أبو شنب، فإنَّ البقيّة المتبقية ندر أن توجّهت بكتاباتها إلى الصغار، أو تابعت الكتابة لهم في الأعوام اللاحقة، باستثناء ما جر ى . طبعاً . عام تسعة وسبعين وتسعمائة وألف، الذي جاء بعد عقد كامل من تاريخ إصدار أسامة. والذي كان عاماً دولياً للطفل، فأدلى كل أديب بدلوه في تلك الأثناء، وشارك في الإبداع الموجه للطفل شعراً كان أم نثراً!!!...والكثير منهم توقف بعد ذلك ليعود إلى فنّه الأساسي!!(22).**

**وبعد فإنني لم أ قصد من هذه الإطلالة السريعة على أبحاث الملف الخاص بأدب الأطفال المنشور في الموقف الأدبي، سوى فتح حوار علمي هادئ وهادف حول بعض القضايا الهامة التي طرحها الزملاء الكتَّاب، ولاشك في أن أدب الأطفال جزء من التنمية الثقافية للطفل العربي التي تحتاج إلى تخطيط علمي واعٍ تنهض به الدولة بمختلف مؤسساتها.**

**ويبقى أن نقول إن التخطيط لأدب الأطفال، ما يزال حلماً من الأحلام، على الرغم من الخطوات الراسخة والرائدة لهذه التجربة في سورية، ونثمن كثيراً التساؤل المطروح: أدب الأطفال.. إلى أين؟.. لأنه تحدٍ كبير، فأغلب الدول العربية لم تؤمن بعد بحاجة الأطفال إلى تنمية ثقافية خاصة تحتضن أدب الأطفال وثقافتهم، غير أن الواقع العربي يبين أن أدب الأطفال سيكتسب خلال سنوات قليلة، اعترافاً أوسع واهتماماً أكبر في عصر التفجر المعرفي الكبير وثورة المعلومات والأتمتة والقنوات الفضائية، وسوف تنازع السلطة الأفراد في امتلاكها والإشراف عليها، ولقد آن الأوان للقيام بنهضة تربوية وثقافية لطفلنا العربي في عالم متغير جديد، وإلا فلن يكون المستقبل العربي أفضل من حاضره.**

## الهوامش:

*(1) . راجع: بحث (مشكلة الأطفال في عصرنا): ذكاء الحر، مجلة (الفكر العربي)، العدد 918/17 . 1980/12،*

ص 244.
(2) . الموقف الأدبي، العدد 400 آب 2004م، ص5.
(3) . المرجع السابق، ص 11.
(4) . المرجع السابق، ص19.
(5) . المرجع السابق، ص12.
(6) . المرجع السابق، ص20.
(7) . المرجع السابق، ص21.
(8) . المرجع السابق، ص24.
(9) . المرجع السابق، ص26.
(10) . المرجع السابق، ص37.
(11) . المرجع السابق، ص45.
(12) . المرجع السابق، ص85.
(13) . المرجع السابق، ص85.
(14) . المرجع السابق، ص46.
(15) . المرجع السابق، ص51.
(16) . المرجع السابق، ص55.
(17) . المرجع السابق، ص81. 82.
(18) . المرجع السابق، ص98.
(19) . المرجع السابق، ص29.
(20) . المرجع السابق، ص32
(21) . المرجع السابق، ص35.
(22) . المرجع السابق، ص90.

: بهاء الدين الزهوري - سورية

****

# البطل الغائب في المسرح

## .. غياب الفاعليّة أم فاعليّة الغياب؟

# ((مأساة جيفارا)) لـ معين بسيسو أنموذجاً

**مسرحية "مأساة جيفارا" وفكرة البحث عن جيفارا العربي**

## في المصطلح: بين خصوصية النوع وحداثة الاستعمال

**عرف المسرح نوعاً من البطل، ربما يبدو ـ إلى حد ما ـ غير مألوف وهو البطل الغائب، يقول إبراهيم حمادة معرفاً بالشخصية الغائبة، إنها "الشخصية التي تلعب دورها في الأحداث الممثلة فوق خشبة التمثيل ولكنها لا تظهر بكيانها الحسي أمام المتفرجين"(9).**

فالبطل الغائب لا يظهر على خشبة المسرح ظهوراً مباشراً، لكنه يكون المحرك الأول للأحداث والدافع الأول للصراع في سيره إلى أمام، وباختصار شديد يكون هو مركز الثقل في المسرحية.

ويمكن أن نقول عن هذا البطل أنه الغائب ـ الحاضر بمعنى أنه حاضر على الرغم من غيابه من خلال تأثيره المباشر والفعال في سير الحبكة، وفي الشخصيات التي تظهر على الخشبة لتنقل لنا أفكاره وهواجسه، أو لتتصارع منقسمة على فريقين: فريق له ومن أجله، وفريق عليه.

وإذا نحن فتشنا عن البطل الغائب في المسرح العالمي، فإننا نجد مسرحية "المفتش العام" لنيكولاي جوجول يقترب فيها البطل من هذا المفهوم إلى حد كبير، فالمفتش العام يظل غائباً عن المدينة ولا يظهر إلا في نهاية المسرحية تقريباً، ولكنه يظل حاضراً عبر الخوف والرعب اللذين يفرشان ظلالهما القاتمة على سكان البلدة الغارقة في أوحال الرشوة والفساد الإداري في روسيا القيصرية، فسكان البلدة بدءاً من العمدة وانتهاءً بأصغر موظفٍ مرتشٍ يظلون خائفين ومذعورين من وصول المفتش العام، وهكذا تظل هذه الشخصية رغم غيابها عن خشبة المسرح تصنع الحدث، وتخلق المفارقة، وتؤجج الصراع وتدفعه حتى يصل إلى الذروة(10).

ولا يخلو مسرحنا العربي من هذا النوع من البطل، ولعل أحمد شوقي أول من أعطى الشخصية الغائبة دوراً أساساً، ففي مسرحيته "الست هدى" يغيّب شوقي بطلة المسرحية الست هدى نفسها منذ بداية الفصل الثاني على الرغم من أنها مرسومة بعناية درامية لتكون أقوى شخصية في المسرحية، وهذه الحيلة التي لجأ إليها شوقي هي التي جعلت علي الراعي يقول "ونظن أن شوقي قد تورط في خطأ فني قد يجر عليه المتاعب ولكننا لا نلبث أن نتبين أنه قد أخفى الست كي يضاعف من تأثيرها ويبين كيف تستطيع بفضل ثروتها ـ أن تسوس الناس وتسخر منهم حتى وهي رهين التراب. وفي هذا قوة درامية وفكرية للمسرحية تظهر لنا بوضوح، هذه

(9) *معجم المصطلحات الدراسية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1973، 187.*

(10) *فرانك م. هواتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرين، دار المعرفة، القاهرة، 1970، 137 . 138.*

القوة تضاعف من قامة هدى كما قلت فتبديها كأنها حاضرة وهي غائبة"[11].

أما محمود دياب فقد قدم لنا البطل الغائب في مسرحية "الزوبعة" وأعطاه تأثيراً واضحاً إذ جعله أهم شخصية تحرك الأحداث على الرغم من غيابها.

إن حسين أبو شامة بطل مسرحية الغائب يدخل السجن ظلماً ويظل مصدر خوف لأهل القرية الذين تآمروا عليه وأودعوه السجن، وهو خوف نابع من إحساسهم بقدرة البطل. في حالة خروجه من السجن. على الثأر والانتقام، لذلك فإن انقضاء عشرين سنة مقررة قضاها في السجن يعطي أحداثاً جديدة، ويزيد الصراع ضرورة، ويكشف عن حقائق جديدة، فالأعرج مثلاً يعترف بأن شهادته ضد البطل كانت زوراً، وكأنه أراد أن يتطهر بهذا الاعتراف بعد أن أحس بالذنب، لذلك يلقى مصرعه مخنوقاً، وتنسب التهمة ثانيةً إلى البطل على الرغم من غيابه.

ولكن المفاجأة تنزل على أهل القرية كالصاعقة عندما يخبرون أن أبا شامة قد توفي منذ أربعة أعوام في السجن وتنتهي المسرحية وقد تكشفت الحقيقة كاملة، ويأخذ كل ذي حق حقه، ويسود العدل والاستقرار والمحبة والتعاون في القرية، كل ذلك بتأثير وإيحاء من البطل الذي لم يعد حقيقةً، ولكنه عاد عبر بصماته حتى خلفها في أهل القرية، عاد عبر الحقيقة التي أصبحت واضحة كالشمس، وعبر ظلال هيبته وسحره[12].

وليست ا(الزوبعة) النموذج الوحيد الذي قدم لنا البطل الغائب، فثمة مسرحية "بير السلم" لـ سعد الدين وهبه تحذو حذو "الزوبعة" في هذا الاتجاه، ويرى محمود أمين العالم أن المسرحيتين. على الرغم من اختلافهما من حيث البناء والفلسفة. تلتقيان حول معنى واحد هو الأب الغائب[13].

أما البطل في مسرحية (مأساة جيفارا) فهو جيفارا نفسه، لكنه لا يظهر على خشبة المسرح بداية واختتاماً وهو يؤثر في الأحداث، ويلهب الصراع، وثير الجدل، ويلهم الشخصيات الأخرى أفكارها، ويستولي على الخشبة على الرغم من غيابه الجسدي، فهو يتمتع بحضور قوي فاعل في المسرحية.

وإذا كان جيفارا لا يظهر بشكل مباشر في الأحداث والصراع، فإنه يظهر بطريقة غير مباشرة من خلال شخصية الفلاح الثالث (رامون) الثائر الذي تختلط ملامحه مع ملامح جيفارا كثيراً، من خلال الآخرين وهم (الفلاحون والرجال الثلاثة والمتحدثون في الندوة وماريانا والجوقة).

ولعل من أقرب الشخصيات إلى جيفارا، وأكثرها التحاماً به وتوحداً معه هي شخصية "رامون" ويصدق القول إنها شخصية نامية تتطور بسرعة عبر المواقف والأحداث والحوار لتصل إلى مستوى شخصية جيفارا، ولتلتحم بها حتى لتبدو محاولة الفصل بين الشخصيتين غير ممكنة.

## مرجعية البطل: الحقيقة التاريخية وأسطرة الشخصيّة.

كانت تجربة "جيفارا"[14] الثورية ضد فساد الحكم في بوليفيا والمصير المأساوي الذي انتهى إليه مصدراً خصباً استقى

[11] مسرحيات ومسرحيون، دار الشعب، القاهرة، 1970، 271.

[12] *محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1973، 5.*

[13] *المرجع السابق، 275.*

[14] *جيفارا: هو ارنستو شي جيفارا، مولود في الأرجنتين عام 1928م، من عائلة إسبانية إيرلندية، كانت لها امتيازاتها ومكانتها، وتميزت بالنشاط والانفتاح الذهني وعرفت بحبها للعدالة ورفضها للفاشية، وتجاهلها للدين بينما انصرفت إلى الأدب والموسيقا، في هذه الأجواء نشأ جيفارا، وأصبح مهيأً لأن يكون ثائراً حالماً يستطيع فهم المشاكل الاجتماعية لأمريكا الجنوبية، تميز بالذكاء*

منه عدد من الأدباء العرب مادة لأعمالهم، فقد كتب ميخائيل رومان مسرحية بعنوان "ليلة مصرع جيفارا"، كما أفاد جليل القيس من هذه التجربة فكتب مسرحيته "جيفارا عاد افتحوا الأبواب".

أما معين بسيسو فقد كان المبادر إلى تناول مصير جيفارا[15] ليكون مدخلاً إلى معالجة قضية الثورة عموماً والثورة الفلسطينية بوجه خاص.

إن تجربة جيفارا كانت تجربة إنسانية تصلح لمعالجة قضايا الإنسان بوجه عام، وربما كانت شخصية جيفارا بما فيها من عناصر مأساوية واضحة أقرب إلى المسرح منها إلى أي جنس أدبي آخر.

البطل إذن مأخوذ من تاريخ الحياة المعاصرة.. شخصية إنسانية من لحم ودم ووجدان وفكر وموقف، ليس بأسطورة أو تاريخ بعيد أنه ابن العصر الذي نعيش فيه، وما زال الحديث عنه طرياً وشيقاً.

لقد رأى معين بسيسو في جيفارا أنموذجاً ثورياً متفرداً يمكن تقديمه في المسرح الشعري بما فيه من ذكاء وتطلع إلى النصر وإصرار وعناد، فكانت مسرحيته الأولى مستقاة من هذا المعين الثر.

كان لاختيار بسيسو لثورة جيفارا أكثر من معنى أو هدف، فلم يقتصر الهدف على تصوير مأساة ثائر من قارة أخرى لمجرد إعجاب بسيسو بأفكار جيفارا وعناده وكفاحه، وإنما أراد أن يفتح عيوننا على الثورات في العالم، وأن يثير اهتمامنا بقضية الثورة وضرورة استمرارها حتى تحقق أهدافها، وفي اطلاعنا على كفاح جيفارا ورفاقه فائدة كبيرة للثورة الفلسطينية لكي تتجنب الأخطاء والسلبيات في تلك التجربة الثورية، وتفيد من علاماتها المضيئة، وتحقق بذلك لنفسها مستقبلاً أفضل ومكانة لائقة بين ثورات العالم، ولعل معين بسيسو أراد أن يشدنا بنضال الشعوب الأخرى، وكأنه يريد القول أننا لسنا وحيدين في مواجهة الطغيان الأمريكي - الإمبريالي.

إن بسيسو في "مأساة جيفارا" ينفتح على التراث الإنساني الثوري المعاصر ليستقي منه مادة غنية بالأفكار الثورية، وقد اختار بطلاً معاصراً هو أحد رموز الثورات الإنسانية المعاصرة ضد الاستعمار الحديث، أصبح ملهماً للثوار في العالم، ومادة أدبية وفنية.

وجيفارا بوصفه حقيقة تاريخية، ثائر من طراز خاص عرفته أمريكا اللاتينية، "يحمل مثلاً عظيمة في الوحدة لهذه القارة المجزأة واليائسة. لا شك أن الأجيال الطالعة ستلاقي أبطالاً جدداً، لكن لن يكون بينهم من هو في مثل تأثيره وسحره"[16]، لذلك فإن الأعداء وفي مقدمتهم الولايات المتحدة الأمريكية كانوا يعدون جيفارا خطراً كبيراً عليهم، وعلى أساليبهم المعروفة

---

*والتمرد والعناد والواقعية الشديدة، وكان مصاباً بمرض الربو في صغره، وعندما كبر درس الطب وأصبح طبيباً في عام 1953، ثم ترك الطب وتحول إلى ثائر عنيد بعد رحلة قام بها إلى غواتيمالا وبوليفيا وبيرو.*

*عرف كاسترو في المكسيك عام 1955، ونشأت بينهما صداقة، وشارك في ثورة كوبا، وعندما نجحت الثورة عين وزيراً في حكومة فيدل كاسترو، وظل فترة في هذا المنصب ثم تركه ليعود مقاتلاً يحمل السلاح مرة أخرى إلى جانب الثوار في دول أمريكا اللاتينية، شارك في ثورات عديدة على صعيد قارته، واستقر به المطاف في بوليفيا ليكسب هناك ثورة أخرى، ولكن سوء الظروف والحظ كان له بالمرصاد حين تمكن الجيش البوليفي أخيراً من محاصرته مع مجموعة من رفاقه، وجرح جيفارا، وتعطلت بندقيته فأسرع الجيش في تدبير اغتيال تشي الجريح، وإحراق جثته وذر رماده، فقد كان بالنسبة إليهم عدواً مخيفاً حتى في موته، كان ذلك في الثامن من تشرين الأول عام 1967م.*

*[15] ورد في الغلاف الأخير لكتاب "مأساة جيفارا" الصادر عن دار الهلال ما يوثق هذه الحقيقة عبر هذا الاقتباس "أما هذه المسرحية، فهي أول مسرحية شعرية تظهر في الأدب العربي، وربما في الأدب العالمي كله عن جيفارا" د أ أندرو سنكلير، غليفارا، ترجمة ماهر كيالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1979.*

*[16] اندرو سنكلير، غيفارا، ترجمة: ماهر كيالي، 124.*

في السيطرة على الشعوب الفقيرة واستغلال ثرواتها وطاقاتها البشرية، وإذا كان جيفارا مخيفاً مرعباً لأعدائه وهو حي مسلح يخوض حرب العصابات، فإنه ظل مصدر خوف ورعب لأعدائه حتى وهو جثة مشوهة لا حراك بها، هذه الحقيقة التاريخية ينقلها لنا اندرو سنكلير بقوله "عندما ينظر الجنرال في بلدة "فيغاسباتا" إلى جثة قائد الثوار المشوهة يقول: "يستطيع الميت في بعض الأحيان أن يكون عدواً مخيفاً. وأن تشي عدو مخيف للأمم الغنية على الأرض وللحكومات الفاسدة التي تحكم العديد من الأمم الفقيرة. وأنه لعدو رائع كبير"[17]. وفي المسرحية يفعل معين بسيسو الشيء نفسه إذ يجعل جثة جيفارا المعروضة أمام السياح. وقد تعمد أن يكونوا من الأمريكان الأعداء. مصدر خوف لهم.

لذلك يقوم الجلاد بتهدئة السياح قائلاً لهم:

**"سترون جيفارا / مسموح أن تلتقطوا ما شئتم من صوره لا تخشوا أن يفتح عينيه/ أو أن يتكلم"[18].**

ومن الحقائق التاريخية أن جيفارا فشل في تجنيد فلاح واحد يساند الثوار خلال أحد عشر شهراً من التهيئة والقتال في بوليفيا، بل إنه لم يكن معروفاً لدى الفلاحين، فتخلي الفلاحين عن احتضان الثوار يعود إلى أن الفلاح البوليفي لم يكن محروماً من الأرض، فقد كان مالكاً لقطعة أرض زراعية حصل عليها عندما طبق أول إصلاح زراعي في أثناء الحكم اليساري لبوليفيا، وأما جهل الفلاحين لجيفارا فيعود إلى العزلة المفروضة على الثوار، وربما كانت هذه العزلة هي الطامة الكبرى التي ألحقت الهزيمة النهائية بتشي ورفاقه، وهذه الحقيقة تظهر في المسرحية على النحو الآتي من خلال الحوار الذي يدور بين الفلاح الشاب والفلاح العجوز أثناء عرض جثة جيفارا، والذي يكشف عن جهل هؤلاء الفلاحين لحقيقة جيفارا وهو الذي قتل من أجلهم، وهذه مفارقة:

**"وجيفارا/ من هو حتى يدفع دولاراً لمشاهدته؟**

**لا أدري هل هو دولار من ورق/ أو من فضة؟"[19]**

وقد جاء في المنشور ما يأتي:

**"قد قتل جيفارا / من أجل جميع الفلاحين / من أجل السنبلة، ومن أجل الشجرة، من أجل الثورة / فليحيا جيفارا"[20].**

وحين تظهر المسرحية أن السياح قد خدعوا في مشهد عرض جثة جيفارا، فهم لم يشاهدوا الجثة المزعومة، وإنما أبصروا رجلاً يضحك ويدخن سيجاراً، يبدو المشهد مطابقاً للحقيقة التاريخية حيث أن جيفارا قد اغتيل سراً وأحرقت جثته وتطاير غبارها في الهواء:

"السائح الأول: خدعونا/ قالوا إن الرجل المصلوب على اللوح الخشبي جيفارا/ فرأينا رجلاً يضحك ويدخن سجياراً"[21] ولعل من أبرز الحقائق التاريخية التي أفاد منها بسيسو في مسرحيته هذه هي انتفاضة العمال في المناجم البوليفية في حزيران 1967، وانتهاء هذه الانتفاضة بالقمع الوحشي على يد الجيش:

**الفلاح الثالث: ما عاد هنالك منجم.**

**الفلاح العجوز: ماذا؟**

---

(17) *اندرو سنكلير، غيفارا، ترجمة: ماره كيالي، 124.؟*

(18) *معين بسيسو، مأساة جيفارا، دار الهلال، مصر، 1969، 6.*

(19) *المصدر السابق، 13.*

(20) *المصدر السابق، 18.*

(21) *معين بسيسو، مأساة جيفارا، 39.*

**الفلاح الثالث: حرثته الدبابات**[22].

وإذا كان جيفارا في الواقع يبحث عن موته الخاص، الموت الذي يحقق له الاكتمال، فإنه يبدو في المسرحية أكثر اكتمالاً بعد أن قتله الأعداء:

**كان هلالاً لما قتلوه اكتملَ / وأصبح بدراً / اكتمل وأصبح بدراً**[23]

وكان دائم السفر، كثير الرحلات، ومنها تلك الرحلة التي شملت القارة بأكملها، وقد كان لهذه الرحلات دورٌ في تحوله من مجرد طالب طب إلى ثائر متمرس بالكفاح المسلح، إذ جعلته يطلع على الواقع الاجتماعي لمواطني أمريكا اللاتينية ويزداد تعرفاً إلى مواطنيها الغارقين في المرض والجهل والفقر واليأس، وقد نذر جيفارا شبابه دفاعاً عن الفقراء في العالم فأقترب بصورته من صورة المسيح كي يعطي الأمل بالخلاص، وهاهي الجوقة تقول لنا: "هو ذا الرحال على ظهر جواده/ أبداً يظهر حين الصاعقة تعانق شجرة/ تسقط كي تعطي الميلاد لشجرة / أبداً يظهر حين الزلزال تضم ذراعاه الأرض الهرمة كي يعطي الميلاد لأرض بكر"[24].

ويتابع الشاعر سبر أغوار شخصية بطله مستفيداً من حقيقتها التاريخية، فالبطل الثوري أولا لا يهاب الموت "حيثما يمكن أن يفاجئنا الموت فأهلاً به. بعد أن تكون صرختنا القتالية قد وصلت بعض الآذان الصاغية"[25]، وهو ثانياً يتميز بالصبر والعناد والثبات عند الشدائد، والمسرحية تقول الشيء نفسه.

**"الرجل في صورة جيفارا: (موجهاً كلامه إلى المخبر)**

**لم ترتعش الآن/ القِ بمعطفك على الأصبع/ واقتلني الآن.**

**المخبر: اسكت.**

**الرجل في صورة جيفارا: إنك لن تسكت حتى الأحجار بوطني**

**المخبر: وطنك/ وطنك أين؟**

**الرجل في صورة جيفارا: وطني... هذه الحجرة حيث أموت"**[26]

ومن الحقائق التاريخية التي انطوت عليها تجربة جيفارا في الريف البوليفي هي أن بعض الفلاحين يتحولون إلى مخبرين، وهذه حقيقة أخرى يبثها بسيسو في المسرحية:

**"الفلاح الثالث: هو ذا الشرطي قد أقبل**

**الفلاح الشاب: فلاحاً كان وأصبح شرطياً"**[27].

وإذا كان على الثائر أن يستغل جميع نقاط الضعف عند عدوه، فإن جيفارا في الواقع لم يحسن أحياناً استغلال أوقات ونقاط ضعف العدو، فبعد وقوع الانتفاضة العفوية في المناجم البوليفية، كان باستطاعة جيفارا ورجاله الواحد والعشرين أن يهاجموا حقول الزيت والمواصلات السائبة في بوليفيا، ولو تحقق مثل هذا الهجوم "لجلبت أسطورة الثوار الذين لا يقهرون

---

[22] *المصدر السابق، 67.*

[23] *المصدر السابق، 80.*

[24] *المصدر السابق، 80.*

[25] *اندرو سنكلير، غيفارا، 110.*

[26] *معين بسيسو، مأساة جيفارا، 130.*

[27] *المصدر السابق، 26. 27.*

متطوعين جداً، ولربما سببت أيضاً في سقوط بارينتوس الذي كان يتربص به أعداؤه الفرص مفيدين في النقمة الشعبية. ولكن تشي تلكأ كثيراً، وبدأت استراتيجية الجيش البوليفي في التحسن نوعياً، وبدأت حفنة الثوار خلال الأشهر الثلاثة الأخيرة من حملته، في حلة هروب وخسارة مستمرة"[28] وهذا أو شيءٌ قريب منه ما أرادت أن تقوله المسرحية على لسان الرجل الثاني المساهم في تحليل وتقييم تجربة جيفارا:

**"قانون الثورة / أن تضرب حين تكون قلاع الأعداء /كهذي البيضة/كقشرة البيضة"[29].**

وهناك من يعتقد أنه أخطأ في اختيار المكان المناسب أو البلد المناسب لانطلاق ثورته، ويرى أنه كان عليه أن يختار بلداً ضعيفاً يشبه قشر البيضة لضمان نجاح ثورته، ومن الضروري أن يبدأ من المصنع (العمال) معتمداً على المنشور (الوعي):

**"كان عليه أن يبدأ ثورته / من عاصمة أخرى/ ليس من الجبل أو الغابة/كان عليه أن يبدأ من مصنع / أن يبدأ بالمنشور / لا برصاصة هذا هو وجه المأساة"[30].**

وهذا ما تقوله المسرحية، أما الحقيقة التاريخية فتقول أن جيفارا المعتمد على أسلوب حرب العصابات (اضرب واهرب) لم تكن تنفع معه سوى أدغال بوليفيا وأحراشها، ومن ناحية أخرى كان تشي قبل أن يقاتل في بوليفيا قد فشل في إشعال الثورة في بلدان أخرى مثل الأرجنتين والكونغو.

ويبدو أن سوء الحظ قد لعب دوراً في التعجيل بنهاية جيفارا على هذا النحو المأساوي.

أما مارينا فإنها من نسج خيال بسيسو إذ أن اندرو سنكلير لم يذكرها في كتابه (غيفارا).

## الصراع: من جدل الأفكار إلى صراع الإرادات

وهو أحد أهم عناصر البناء الدرامي، لأن المصرح فن قوامه الصراع والكاتب المسرحي يكون ناجحاً بقدر ما يكون قادراً على إدارة الصراع بين شخصياته، وإثراء هذا الصراع بما يمتلك من مهارات فنية تجعل العمل المسرحي مليئاً بالحركة والحيوية والإثارة.

والحياة كلها صراع يحكمها، ويملك زمامها "ولا يمكن أن يحدث تغيير بدون صراع، فأنا لا أستطيع أن أغير طبيعة الأرض المواجهة لبيتي دون أن ألقي مقاومة من الأرض التي تحتي"[31].

وقد لا يكون الصراع صراعاً بدنياً دائماً، بل لعله قد يكون "صراع إرادات أو أفكار أو اختيارات أخلاقية، أو صراع هدف إنسان في حياته مع العقبات الخارجية أو مع خلل في طبيعته. ولقد قارن اريك بنتلي عالم المسرح الأمريكي، الكاتب المسرحي بشرطي مرور منحرف يحاول دفع السيارات وإرشادها إلى الاصطدام بدلاً من أن ينظم سير المرور"[32].

ويبدو الصراع في مأساة جيفارا صراعاً سياسياً ضد الاستغلال الطبقي والسلطة المستبدة فهو إذن صراع خارجي لا يكتفي بالجدل بين الشخصيات المتصارعة، بل يعتمد على العنف والقتل والجنس، ولعل اهتمام بسيسو بهذا النوع من الصراع قد "ألغى وجود الصراع الداخلي عند شخصياته"[33].

---

(28) *اندرو سنكلير، غيفارا، 116. 117.*

(29) *معين بسيسو، مأساة جيفارا، 141. 142.*

(30) *معين بسيسو: مأسة جيفارا، 143.*

(31) *وولتر كير: عيوب التأليف المسرحي، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، مكتبة الفنون الدرامية (ب. ت)، 205.*

(32) *نقلاً عن ستوارت كريفش: صناعة المسرحية، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، 1986، 19.*

(33) *عبد الكريم عناد: معين بسيسو والمسرح الشعري، الجامعة الأردنية، 1985، 207.*

ونظراً لغياب البطل بجسده عن ساحة الأحداث التي تقع على خشبة التمثيل، فإننا سنعالج هذا الصراع من خلال الشخصيات الأخرى وهم الفلاحون والعمال وماريانا، ولذلك لأن صراع هذه الشخصيات نابع من تأثير البطل الغائب (جيفارا)، ومن حضور صوته وأفكاره المتجسدة عبر الفلاح الثالث (رامون) في هذه المسرحية.

قلنا إن تجربة جيفارا هي تجربة سياسية.. ثورة من أجل الفقراء والمقهورين، من أجل عالم يخلو من المرض والفقر والجهل، لذا كان الصراع في هذه المسرحية يحمل طابعاً اجتماعياً واضح المعالم، أنه صراع ضد الفساد الاجتماعي الذي يمد رواقه على المجتمع عبرَ البؤس والتخلف والانحطاط والقهر والمرض والجوع، ثمة تركيز على الصراع بين العمال والسلطة، والفلاحين ورجل الدين الفاسد، كما لم يغفل الشاعر عنصر المرأة فزج بماريانا في أكثر دوائر هذا الصراع عنفاً وضراوة وإثارة وتشويقاً.

إن هذا الوضع المأساوي لهذه الفئات المسحوقة هو الذي أشعل فتيل الصراع، ومهد لظهور ملامح شخصية البطل الغائب (جيفارا) الذي قتل من أجل هؤلاء الفلاحين المقهورين، وما قيام ثورته . إذن – إلا رد على هذا القهر الاجتماعي والاستعماري:

**"قد قتل جيفارا / من أجل جميع الفلاحين/ من أجل السنبلة، ومن أجل الشجرة من أجل الثورة / فليحيى جيفارا / فليحيى للرأس المقطوع/ وليحيى الصدر المثقوب قولاً هذي الكلمات لأهل القرية/ وخذا هذي الأوراق/ فلعل هنالك في تلك القرية من يقرأ"[34] إن شخصية (جيفارا) الغائب تظل تحرك الأحداث وتدفع الصراع إلى إمام، وتعرض الفلاحين على الفعل، فثمة من يقول لهم "استمعا لي الآن / قولاً لجميع الفلاحين بقريتكم من أجلكم عاش جيفاراً / من أجلكم سقط جيفارا"[35].**

وإذا كان الفلاحون يجهلون هذه الحقيقية، بل إن الفلاح العجوز يبدي شكوكه إزاء هذه الحقيقية، فإن الفلاح الثالث (رامون) يدرك جيداً أن صراع (جيفارا) ضد السلطة، وسقوطه في نهاية هذا الصراع كان دفاعاً عن حقوق الفلاحين الضائعة، ورغبة منه في تحسين أوضاعهم الاقتصادية السيئة بعد أن أثقلت الضرائب كاهلهم حتى لم يعد لديهم ما يدفعونه:
الفلاح العجوز: من في قريتنا لا يدفع؟ / فدجاج القرية يدفع بيضاً.

**والبقرة تدفع لبناً / والنحلة تدفع عسلاً والفلاحون ضرائب.**

**وبعدد بعوض المستنقع / وبعدد عصافير الحقّل.**

**الفلاح الثالث: إن علينا إلا ندفع[36].**

إن (رامون) الذي وعى أفكار جيفارا ودوافع صراعه بوصفه مثقفاً أخذ يدفع الصراع إلى الانفجار، ويرى أن على القرية أن تكف عن الدفع، ويحرضها على مقاومة السلطة: "بل إن علينا أن لا ندفع بعد الآن / إن لم ندفع نحن فلن يقبض راتبه الشرطي ولا الضابط"[37].

وبهذا يصبح الصراع حتمياً، ويدخل في مرحلة فعلية بتحريض من الفلاح الثالث الذي يقود هذا الصراع متحدياً رجال السلطة وأتباعهم، معتقداً أن الامتناع عن دفع الضرائب يؤدي إلى إفلاس الحكومة، ومن ثم لا تستطيع أن تدفع رواتب الشرطة والضباط والموظفين العاملين لديها، وهذا يعني أن السلطة ستضعف مقابل اشتداد ساعد الثورة.

---

(34) *معين بسيسو: مأساة جيفارا، 18.*
(35) *المصدر السابق، 19.*
(36) *المصدر السابق، 25.*
(37) *المصدر السابق، 26.*

وإذا كان الفلاحون هم ضحايا هذا الصراع، فإن العمال المشاركين في الإضراب هم أيضاً ضحايا بطش السلطة التي تقوم بمحاصرة المنجم وإبادة جميع المتظاهرين بطريقة وحشية .. دموية:

**الفلاح الثالث: ما عاد هنالك منجم**

**الفلاح العجوز: ماذا؟**

**الفلاح الثالث: حرثته الدبابات**(38)

ويقلق الفلاح العجوز على مصير ولده العامل (خوسيه) المشارك في الثورة العمالية، ويعلم فيما بعد أنه قتل برصاص السلطة، فيجابه ولده المخبر بقوله:

**"الفلاح العجوز: هل قتل أخوك بمنشور..؟**

**أم برصاصة...؟**

**أنا لا أعرف فلاحاً قتلته ورقة**

**أو فلاحاً ذبحته كلمة**(39)

تميز الصراع ـ إذن ـ بكونه صراعاً دموياً عنيفاً يعتمد على عنصر التعذيب في السجون والقتل والعنف، فبعد أن قتل "خوسيه" في المنجم الذي حرثته الدبابات، نرى أن الأب (الفلاح العجوز) ينتهي هو الآخر نهاية دموية فهو الآخر يقتل في هذا الصراع غير المتكافئ:

**"الضابط: أعلم أن أخاك "خوسيه" / سقط على عتبات المنجم**

**واصطادوا والدك كحوت هرم/ اصطادوه بسنارة**

**غرسوا فيها لحم أخيك"**(40).

ويدفع الضابط المخبر إلى قتل رامون وهو جريح وأعزل بعد أن يسقيه جرعة كبيرة من الخمر:

**"الضابط: صوب تحت السرة / إنك لم تخطئه الآن/ رامون هنالك في تلك الحجرة أعزل وجريح ومصفد / اذهب"**(41).

ومثلما يُقتل (رامون ـ جيفارا) برصاص الشرطي المخبر، بعد أن أسكره الضابط وشجعه على هذا الفعل الشنيع، فإن مارينا تلاقي المصير نفسه على يد الضابط الذي وجد القتل أحسن طريقة لإنهاء الصراع، ولا يخفى على المشتغلين في المسرح أن فعل القتل هو فعل بغيض شديد التأثير لا يجرؤ كتاب المسرح على نقله إلى خشبة التمثيل لبشاعته ورهبته.

ونحن نعرف أن المسرح اليوناني ـ في الأقل ـ منذ أن أبدع سوفوكليس مسرحيته الخالدة "أوديب ملكاً" لم يكن يسمح باستحضار فعل القتل أو استحضار الأذى بالنفس على خشبة التمثيل، فلم يفقأ أوديب عينه أمام النظارة أو لم يكن مقبولاً أن تشنق جوكاستا نفسها على الخشبة وكان السرد دائماً يحل هذه المشكلة إما بِوساطة المناجاة أو بالجوقة (الكورس) بتعليقها على الأحداث.

---

(38) *معين بسيسو: مأساة جيفارا، 67.*

(39) *المصدر السابق، 87.*

(40) *المصدر السابق، 120.*

(41) *المصدر السابق 126.*

ومما لا شك فيه أن فعل القتل إنما هو صراع خارجي ـ بدني (مادي)، يعده الباحثون "أشد ألوان الصراع بدائية من بين أنماط الصراع المفجع كلها وهو في حاجة إلى العبقرية التي ترفعه إلى ذروة الفن المتأجج حماسة[42].

فالمؤلف المسرحي ـ إذن ـ يجب أن يستخدم هذا اللون من الصراع استخداماً فنياً وموضوعياً، أي يجد له الضرورة الدرامية وإلا خرج على حدود الدراما. فمهارة الكاتب تلعب دوراً مهماً في الارتقاء بهذا الصراع إلى آفاق الدراما الحقيقية.

ويعلق عبد الكريم عناد على اهتمام بسيسو بأن يجعل شخصياته تقتل على أيدي جلاديها بقوله "ولعله يريد أن يشير بذلك إلى أن الثورة بحاجة إلى التضحيات لتحقيق هدفها أولاً، ومن الواضح أن هذا الصراع غير متكافئ عملياً، فالقوة العسكرية مازالت إلى جانب السلطة الغاشمة وأصحاب رؤوس الأموال. ولكن هذا لا يمنع من الصراع والتضحية لتحقيق الهدف وإزالة الفوارق الطبقية والقضاء على الاستبداد والاستغلال"[43].

ويعتمد الصراع الخارجي أيضاً على الجنس، فـ "ماريانا" حبيبة الثائر الذي يحمل ملمح "جيفارا" تخوض صراعاً خارجياً عنيفاً، وتبدي مقاومةً باسلة، فهي تغتصب مرات عدة، فالضابط ورجل الدين يغتصبان ماريانا ويحولانها إلى مومس، إلى شخصية منحرفة وما انحرافها الخلقي إلا تعبير عن انحراف السلطة وشذوذ رجل الدين المتعاون مع هذه السلطة، وتصبح بذلك ضحية لهذا الوضع المأساوي، وهاهي ماريانا تذهب إلى القسيس لتعترف له، فماذا حدث؟

**"رحت لأعترف إليه /ألقاني أرضاً وحرثني / ألقى بذرته في بطني**

**فلماذا يلعن بطني؟ الملعون ابن الملعون"[44].**

أما الضابط فهو الآخر يغتصب ماريانا، وتحمل، ولكنها لا تدري إن كان الطفل الذي يتحرك في أحشائها هو ابن الضابط أم ابن القسيس؟":

**"كنت تنام معي/ أنا لا أعلم/ ولدك في بطني أم ولد القسيس؟"[45]**

والمعنى الذي يومئ إليه الشاعر هذا من خلال ماريانا بوصفها رمزاً للقرية المنهوبة هو أن رجال السلطة ومن يتبعهم يأخذون من القرية (البلاد) كل شيء، ولا يعطونها شيئاً سوى الدنس والانحراف، وإذا استطاعوا انتهاك عذرية ماريانا، وامتهنوا جسدها، فإنهم لن يتمكنوا من مواصلة هذا الانتهاك، فقد وعت ماريانا مآرب المنتفعين من جسدها، فقررت التحول من مومس إلى ثائرة بمساعدة الفلاح الثالث "رامون ـ جيفارا" الذي نفض عنها الوحل، وأعانها على النهوض: (من الجهة اليسرى للمسرح يظهر جواد يمتطيه رجل في صورة جيفارا.. الرجل يتقدم بالبغل.. تقع عيناه على ماريانا، الرجل يتوقف، يهبط والبندقية في كتفه.. يتقدم من ماريانا.. يركع على الأرض.. يرفع رأس ماريانا ويسنده إلى صدره، يخرج منديله ويمسح به الوحل عن وجه المرأة.. المرأة تفتح عينيها وتتطلع في وجه الرجل الجوقة تتقدم... ترى جيفارا وهو لا يراها..)

**"الجوقة: هو ذا الرحال على ظهر جواده/ أبداً يظهر حين الصاعقة تعانق شجرة تسقط كي تعطي الميلاد لشجرة / أبداً يظهر حين الزلزال تضم ذراعاه الأرض الهرمة كي يعطي الميلاد لأرض بكر"[46].**

وتنهض ماريانا لتستأنف الحياة بشرف، والثورة بقوة بعد أن ظهر في حياتها الثائر، وهو وحده من طرق بابها لا لكي يطلب لذة منها، وإنما لكي يحميها وتحميه: "ماريانا هذا يكفيني/ أول رجل يكسر بابي لا ليضاجعني أو يسرقني/ أول رجل

---

[42] *نيكول: علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأدب، القاهرة (ب. ت)، 135.*

[43] *عبد الكريم عناد: معين بسيسو والمسرح الشعري، 157.*

[44] *معين بسيسو، مأساة جيفارا، 35.*

[45] *معين بسيسو، 133 ـ 134.*

[46] *المصدر السابق، 80.*

يكسر بابي كي أحميه ويحميني"[47].

وحين تتأمل ماريانا وجه الرجل تكتشف رجلاً استعار ملامح جيفارا الثائر الذي له صفات الأنبياء، لا يطلب الجنس منها بوصفها مومساً، ولا قراءة الكف بصفتها عرافة، ولا يتكلم أدباً، ولكنه جاء ليشعل ثورة:

**"المرأة تحدق في الرجل"**

**أنت ... من أنت؟**

**لم تطرق بابي يوماً**

**لم أقرأ كفك يوماً**

**ما ضاجعتك يوماً**

**"تصمت وتحدق أكثر في وجه الرجل"**

**إنك لا تتكلم**

**لك وجه**

**لك وجه"**[48]

وماريانا "الأرض والثورة" التقت عذاباتها بعذابات الثائر "رامون . جيفارا"، وامتزجت أحلامها بأحلامه، وقد صار بينهما أقوى الوشائج:

**"لا أحد يعرفني غيرك / لا أحد غير يعرف كيف تعذب"**[49].

كلاهما صار ضحية في هذا الصراع الدموي، ويبدو أن صراع كل من الثائر والمرأة، وجهي الثورة هو صراع بين الحقيقة والزيف، وبين الصدق والكذب، بين الشرف والخيانة:

**"كذابون وقتلة /كسروا خشب صليبك/ باعوه في الأرض شظايا/ جعلوك المانيكان وصاروا / تجار الأزياء وتجار الصلبان/ لكل المصلوبين"**[50].

بهذه الكلمات تدين ماريانا أعداء الثورة، أو أولئك الذين لا يملكون غير الادعاء، (ثم تنهض وتتقدم خطوات وتواجه الجمهور).

**"كذابون وقتلة/ أنا ماريانا المومس أتحداكن/ وأبصق فوق وسائدكن/ يا كل الزوجات الشرعيات / فمخلصنا ليس نبياً ذا معجزة/ أو أسطورة فمخلصنا إنسان/ والأسطورة حين الأسطورة تكبر تترعرع تصبح ذاك الإنسان"**[51].

ولعل أسلوب التحدي، وفضح حقيقة الادعاء من كذابين وقتلة هو شكل من أشكال المقاومة ضمن دائرة هذا الصراع المحموم والمتواصل، فماريانا تعترف صراحة أنها مومس، وتتحدى كل الزوجات الشرعيات، وتبصق فوق وسائدهن لأنهن سلبيات وهي أفضل منهن لأنها انضمت إلى الثورة، وأصبح لها موقف وكلمة، وهي تؤمن بأن الخلاص إنما يأتي على

---

(47) *المصدر السابق، 112.*

(48) *معين بسيسو: مأساة جيفارا، 80 . 81.*

(49) *المصدر السابق 105.*

(50) *المصدر السابق 106.*

(51) *المصدر السابق 106.*

يد الإنسان الثائر، وليس مصدره المعجزات والخوارق، فالزمن هو زمن إنسان الحقيقة والواقع وليس الأسطورة.

**"الفلاح العجوز: مات جيفارا الأسطورة**

**قام جيفارا الإنسان"**[52]

إن الصراع لن ينتهي بموت جسد البطل وحرقه، ذلك لأن تأثيره باقٍ عبر ذلك "الجلال المتجسد في جيفارا، ........، الذي لا يموت، لأنه يمثل القديسين جميعاً مضافاً إليهم الثوري الذي يعرف أن حياته ليست ملكاً له، لأنها ملك الآخرين"[53].

## الحوار: حيويّة اللغة وخصوصية التّعبير

لا شك في أن الحوار عنصر مهم من عناصر البناء الدرامي، ولا يمكن أن يكون هنالك أدب مسرحي بدون حوار[54]، بل إن الحوار هو الذي يعطي المسرحية طابعها الأدبي والبلاغي[55] وباختصار يكون الحوار "هو الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر"[56].

ويؤدي الحوار إلى تطوير الحدث الدرامي، والكشف عمّا يميز الشخصيّة من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية، ويولد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس استنساخاً للواقع، كما يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين أو الشخصيات وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل[57].

والحوار الناجح ينقل لنا توترات الشخصية، وحركتها النفسية وطاقتها الانفعالية ولا ينبغي أن يطول لكي لا يعطل الحركة الدرامية، ويميل إلى الإيجاز والتركيز، ويبتعد عن الثرثرة اللفظية "ومن ثمة تنتفي وظيفته كعامل بياني زخرفي خالص"[58].

وإذا كان الحوار في المسرح التقليدي الذي يعالج مشكلات ومآسي الطبقة العليا من البشر سواء أكانوا ملوكاً أو أمراء، يجنح إلى لغة خاصة منتقاة بعناية فائقة، فإنه في المسرح الحديث الذي يتناول هموم وقضايا الإنسان والعصر، يقدم لنا لغة بسيطة سهلة، هي لغة الناس أو الحياة اليومية، ولكن دون ابتذال أو إسفاف أو ركاكة، فخشبة المسرح لم تعد حكراً على تصوير حياة النخبة، وإنما أصبح مسرح اليوم . المسرح الحديث . يعبر عن معاناة الطبقات الفقيرة التي تكابد القهر والانسحاق، لذلك أصبح التفاعل على أشده بين الجمهور والمسرح[59].

لقد أصبح التركيز على الجمهور واحداً من أهم أساليب المسرح الحديث، ولعل الفصل الأول في هذا الصدد يعود إلى بريخت ومسرحه الملحمي حيث ألغى (الجدار الرابع)، وأصبح بإمكان الممثل المسرحي كسر الإيهام ومخاطبة الجمهور مباشرةً، ولكن مع الاحتفاظ بالشروط الفنية للحوار الدرامي، ومع ظهور المسرح الملحمي أصبح الحوار يشتمل على الأغاني ولقطات من أفلام سينمائية إلى جانب عنصر السرد، ولم يعد المتفرج يخلط بين ما يراه على الخشبة وبين الحياة، فما يجري يومئ إلى

---

[52] معين بسيسو: *مأساة جيفارا*، 146.

[53] يوسف عبد المسيح ثروت: *الطريق والحدود، مقالات في الأدب والمسرح والفن*، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1977، 238.

[54] عبد العزيز حمودة، *البناء الدرامي*، مكتبة الأنجلو المصرية (ب. ت)، 149.

[55] عدنان بن ذريل، *فن كتابة المسرحية*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، 72.

[56] إبراهيم حمادة، *معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية*، 135.

[57] المرجع السابق، 135.

[58] المرجع السابق، 135.

[59] محمد محمود رحومة، *مسرح صلاح عبد الصبور، دراسة فنية*، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، 45.

المتفرج أنه مجرد تمثيل وليس حقيقة(60).

وقد تأثر بسيسو شأنه شأن سابقه صلاح عبد الصبور بتكنيكات المسرح الحديث، فعمد إلى أسلوب كسر الإيهام بمخاطبة الجمهور، وأدخل الفلم السينمائي إلى المسرح، إلى جانب أسلوب المسرح داخل المسرح، ولم تخلُ مسرحياته من مقاطع غنائية، واهتم بالسرد في الحوار. ومن المسرح اليوناني أخذ عنصر الجوقة (الكورس) والطابع المأساوي، وخلا مسرحه من شخصية الراوي واهتم بحوار شخصياته، وأعطى الأولوية لحوار أبطاله فجعله يعبر عن مستوى فكري عالٍ، ويرى عبد الكريم عناد أن معين بسيسو جعل الأولوية للفكرة ثم تأتي أهمية الشخصية بالمرتبة الثانية بعد الفكرة(61)، مما جعل حواره حواراً فكرياً رامزاً يتسم بالحيوية والإثارة ويحمل معاني ودلالات عميقة، وفي "مأساة جيفارا" يعمل الحوار على كشف أفكار الشخصيات وتتبع الأحداث وترقب النتائج وزيادة التوترات وسوف نتكلم عن سمات الحوار ومميزاته:

## أولاً/ وسائل حوارية:

يلجأ بسيسو إلى استخدام مجموعة من الوسائل التي تجعل الحوار حيوياً ومملوءاً بالإثارة والتشوق، فالشخصيات تتجلى من خلال الحوار، ويماط اللثام عن أبعادها ونتعرف عوالمها الداخلية والخارجية، كل ذلك بطريقة غير مباشرة لا يشعر المتلقي أو المتفرج بأن المعلومات التي يقدمها الحوار مقحمة أو متعمدة، ووسيلة السؤال والجواب هي أحد هذه الوسائط التي تنقل الحوار كما في هذا المثال:

**"ماريانا: إنك تنزف من أنت؟**

**أو لم أرَ لك وجهاً قبل الآن؟**

**الرجل الثالث: لا**

**لكني أعرفك الآن**

**ماريانا: تعرفني؟**

**الفلاح الثلاث: ماريانا.. أعرف أنك ماريانا.**

**مارينا: .. لم هم خلفك؟**

**أنا أعلم أنهم خلفي**

**منذ نزعت قناع المومس والعرافة والقديسة**

**لم هم خلفك... أنت؟**

**الفلاح الثالث: ليس على وجهي غير قناع الدم(62)."**

كشفت لنا طريقة الاستجواب (سؤال/ جواب) في الحوار السابق عن حدث معين وهو مطاردة الشرطة للثائر، وقدّمتْ لنا معلومة مهمة وهي تخلي ماريانا عن دور المومس والعرافة والقديسة مما دفع الشرطة إلى مطاردتها هي الأخرى، وتبين أن الثائر لا يضع على وجهه قناعاً غير قناع الدم الذي يومئ إلى الثورة أو الثأر، وربما إلى المصير المأساوي، ولا غرو أن "الشخصية هي المصير"(63).

---

*(60) رشاد رشدي، نظرية الدراما، من أرسطو إلى آلان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1968، 194.*

*(61) معين بسيسو: مأساة جيفارا، 193.*

*(62) معين بسيسو: مأساة جيفارا، 110 . 111.*

*(63) ستوارت كريفش، صناعة المسرحية، 25.*

ومن المعروف أن هذه الطريقة التي تحفل بأدوات وعلامات الاستفهام هي طريقة سهلة وجيدة لمعرفة المزيد من التفاصيل عن الشخصيات والأحداث، وهي لا تخلو من عنصر التشويق، فالمتفرج يفاجأ بالأسئلة ثم هو يبقى متشوقاً ومترقباً الإجابة.

وهذا أريك بنتلي يعتقد أن "طريقة السؤال والجواب، على بساطتها، خير من لا شيء، واللا شيء هنا هو استمرار الحديث "بحرية". وفي طريقة السؤال والجواب شيء من الطقس أو الشعائرية"(64). ويفهم من كلام بنتلي أن هذه الطريقة ليست هي الطريقة المثلى أو المثالية في الحوار، لكنها قد تكون حلاً جيداً لمشكلة تدفق الحوار بدون توقف على لسان إحدى الشخصيات، فالشخصية المسرحية قد تنسى نفسها فتنساق وراء رغبتها في الحديث على حساب تطور الحدث، "ولذلك فإن الشخصية في المسرحية لا تتكلم لمجرد أن تكشف لنا عن نفسها، كما لن يسمح لها بإفراغ نفسها بالكلام. فهي محددة في أقوالها بما يتصل بالمسرحية ككل، ويبقي على حركتها، ويقدمها بالقدر اللازم، وبالسرعة المقررة لها"(65).

وإذا أحسن المؤلف المسرحي استخدام هذه الطريقة، فإنه يثري حواره، ويحول دون تحوله إلى حديث غير درامي.

ومن وسائط الحوار الاسترجاع، وهو الانتقال بالذاكرة من الحاضر إلى الماضي، أي أنه رجوع إلى الوراء عن طريق السرد الذكي في الحوار(66).

ولنأخذ هذا المثال:

**"الفلاحة (كمن تحدث نفسها):**

**بذرته في بطني**

**فلماذا يلعن بطني؟**

**رحت لأعترف إليه**

**ألقاني أرضاً وحرثني**

**ألقى بذرته في بطني**

**فلماذا يلعن بطني**

**الملعون ابن الملعون."(67)**

لقد كشف لنا الاسترجاع أحداثاً وقعت في الماضي لم يكن بالإمكان استحضارها على خشبة المسرح، ولقد جعلنا هذا نتعاطف مع ماريانا ونتحسس عمق مأساتها، ونشاركها حقدها على رجل الدين المنحرف، وكما رأينا في هذا المثال أدى الحوار وظيفته وهي الكشف عن أعماق الشخصية، وما يمور به صدرها من عواطف، وما وقع لها من أحداث بوساطة الاسترجاع. وتعد المناجاة تقنيةً من تقنيات الحوار وهي "صوت الفرد يحدّثُ نفسه"(68)، وقد حفلت المسرحية بسلسلة من المناجاة وهذا مثال على ذلك:

**"ماريانا: (كمن تحدث نفسها)**

---

(64) *الحياة في الدرامة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 1982، 76.*

(65) *المصدر السابق، 88.*

(66) *عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، 189.*

(67) *معين بسيسو: مأساة جيفارا، 35.*

(68) *جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، 46.*

**أول رجل يدفع بابي / لا ليضاجعني/ أو يسرقني**

**بل كي أحميه ويحميني/ أول رجل يدفع بابي"(69)**.

لقد كشفت لنا هذه المناجاة عن علاقة ماريانا بـ (رامون ـ جيفارا) وقد أصبحت علاقة عاطفية ـ مصيرية لا انفصام لها.

كذلك ويعتمد الحوار "على المفارقة المبنية على جهل إحدى الشخصيات بشيء أو أشياء يعرفها الجمهور"(70)، فثمة مفارقتان في إطار الموقف الدرامي في "مأساة جيفارا"، الأولى تتمثل في جهل الفلاحين لجيفارا وهو الذي ناضل من أجلهم، وقتل من أجلهم، أي أن الفلاح الضحية لا يعلم عن الضحية الأخرى شيئاً، والجمهور يعلم الكثير عن جيفارا، فهذه مفارقة:

**"الفلاح العجوز: أهنالك رجل يسقط من أجل الفلاحين؟**

**الفلاحون هم من يسقط فوق الأرض**

**من أجل الكاهن والجنرال**

**ومن أجل المالك**

**الفلاح هو الهالك**

**لا أحد غير الفلاح يموت"(71)**.

والثانية نلمسها في الحوار الذي يدور بين الضابط والمساجين حين يطلب إليهم إن يكتبوا اعترافاتهم علماً أنهم أميّون:

**"السجين (للضابط):**

**اسأل كلّ الفلاحين بقريتنا**

**لو فلاح قال بأن أمادوا**

**يقرأ أو يكتب**

**فسأقرأ وسأكتب"(72)**

إن مثل هذه المفارقات تجعل الحوار طريفاً، وتمده بعنصر السخرية وروح النكتة.

## ثانياً: ظواهر أسلوبية:

من المعروف إن المؤلف يلجأ إلى استخدام مجموعة من عناصر اللغة الأدبية لإحداث تأثير خاص، وهذه العناصر تتحول على وفق مهارة المؤلف الخاصة إلى عناصر أسلوبية، ويذهب صلاح فضل إلى أن أشهر تعريف متداول اعتمده الباحثون للأسلوب يفيد "بأنه محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل"(73)، وعلى هذا الأساس يولد الأسلوب بوصفه ثمرة لاختيار المؤلف من بين إمكانيات اللغة المتاحة التي تقوم بينها علاقة التبادل مما يتيح لنا

---

(69) *معين بسيسو، مأساة جيفارا، 135.*

(70) *عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، 179.*

(71) *معين بسيسو، مأساة جيفارا،19.*

(72) *المصدر السابق، 55 ـ 56.*

(73) *علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، 102.*

ملاحظة الفوارق الأسلوبية في نصوص تنتمي إلى لغة واحدة، وهذه النصوص تؤدي جميعها المحتوى الإعلامي ولكن بأشكال مختلفة[74].

وأنَّ لغة المسرحية لغة شعرية فصحى صافية تتجلى فيها مقدرة بسيسو في المزج بين الشعر والدراما، وهي ـ أيضاً ـ لغة بسيطة سهلة لا تعقيد فيها ولا غموض، وربما يعود اهتمام بسيسو بتبسيط لغة حواره الشعري إلى اتجاهه الواقعي الاشتراكي، ولم يستعمل اللغة العامية، لكنه اقتدى بصلاح عبد الصبور في قبول بعض المفردات الأجنبية[75].

ومن المفيد ملاحظة الفرق بين لغة الكاتب الدرامي وغيره من روائيين أو شعراء أو نقاد، فهذه اللغة تكتب "لكي تلقى في جو عام. وهي من هذه الناحية تشترك مع لغة الموعظة والخطبة وغيرها من أشكال الاتصال المنطوقة. غير أن لغة المسرحية تتميز عن لغة الخطيب والواعظ من حيث أن المقصود بها تمكين الممثلين الذين ينطقونها من "تجسيد" شخصية ما، أي أن يصبحوا شخصاً آخر متخيلاً. وجانب هام من فعالية لغة الدراما يتمثل في هذه الخاصية بحيث تقنع المشاهدين بأن ما يقوله الممثل إنما يعبر فعلاً عن تلك الشخصية الأخرى المتخيلة في مثل تلك الظروف المحيطة بها بواقعية وصدق"[76].

ولنبدأ أولاً بالصورة لأهميتها في الأداء الشعري والدرامي، ومن المفيد أن نفرق بين نوعين من الصورة وهما الصورة الوظيفية والصورة التزيينية التي يرفضها المسرح، فالصورة الوظيفية هي التي تملك القدرة على الامتزاج بالحركة الدرامية، والتعبير عن أحاسيس النفس الإنسانية تعبيراً بالغ الإثارة[77].

وتبني الصورة لغة حوار الأبطال ـ عند معين بسيسو ـ وتمدها بكمية كبيرة من الإيحاء. يستعير بسيسو من الطبيعة بعض ظواهرها وعناصرها في تكوين صوره، كما في هذا المثال:

"هو ذا الرجل على ظهر جواده/ أبداً يظهر حين الصاعقة تعانق شجرة تسقط كي تعطي الميلاد لشجرة / أبداً يظهر حين الزلزال تضم ذراعاه الأرض الهرمة / كي يعطي الميلاد لأرض بكر / كان هلالاً لما قتلوهُ اكتمل/ اكتمل وأصبح بدراً"[78].

لقد لجأ إلى التشخيص فاختار من عناصر الطبيعة (شجرة / أرض/ هلال/ بدر) ومن ظواهرها العنيفة شخّص (الصاعقة والزلزال)، فالصاعقة تعانق (فعل بشري) الشجرة لتعطيها (فعل بشري) الميلاد أو الحياة، والزلزال كأنه رجل تضم ذراعاه الأرض الهرمة.

إن أنسنة الطبيعة هي ما نلحظه في حوار الجوقة على مستوى الصورة التي حفلت بالتشخيص والحركة غير العادية، ونقلت لنا إحساساتٍ مرئية، فالصاعقة تعطينا صورة لونية/ صوتية يدركها البصر والسمع معاً من خلال اشتمالها على البرق وهو غني باللون والحركة والسرعة، وعلى ما تحدثه من ضجيجٍ صوتي عالٍ، وفعل المضارع تعانق فعل حسي ـ مرئي (حركي) مرتبط بـ (الآن) أو (غدا) فهو لحظة متوهجة بالتوتر والمواجهة والخلق، والكلام نفسه ينطبق على فعل المضارع الآخر (تعطي ـ ها ـ)، والزلزال إذا تضم ذراعاه الأرض الهرمة يعطينا صورة مارد، وهي صورة حسية، مرئية غنية بالإيحاء، ومتوهجة بالحركة الدرامية، أما صورة الهلال الذي اكتمل وأصبح بدراً فهي الأخرى تعطينا إحساساً بصرياً باللون.

ومن الصور التي تنقل لنا إحساس البطل في ليلة الميلاد، وكيف أن "بابا نويل" في هذا العصر لم يعد يحمل الهدايا

---

[74] المرجع السابق، 102.

[75] مصلح عبد الفتاح النجار، دراسة في شعر التفعيلة عند معين بسيسو، مكتبة الآداب، جامعة اليرموك، إربد، 1996، 104.

[76] ايفانز، لغة الدراما الحديثة، ترجمة فؤاد دوراة، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع، العدد الرابع، 1979، 933.

[77] محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، دراسة فنية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، 102.

[78] معين بسيسو، مأساة جيفارا، 80.

الجميلة للأطفال، وإنما هو يوزع أصابع الموت على الأطفال بعد أن تحولت الأغصان على يديه إلى بنادق، والشموع إلى صواعق:

**"صوت جيفارا: "بابا نويل" في هذا العصر... وفي ليلة عيد الميلاد / صار يوزع بدل الأغصان بنادق / بدل شموع الميلاد صواعق"**[79].

فالصور المستخدمة في هذا الحوار الذي يبدو أقرب إلى النجوى هي صور وظيفية، بمعنى أنها ليست زائدة عن الحاجة، ومثلت عنصراً مهماً بين عناصر البناء الدرامي، وهي أيضاً وهذا شيء مهم تتلاءم وطبيعة الشخصية التي تستخدمها ومن الصور القائمة على التشبيه هذه الصورة:

**"كامرأة مخمورة / كأس الخمر بيدها اليمنى / والمنجل في يدها اليسرى/ كامرأة تترنح، تتعثر تسقط / تنهض / كامرأة سقطت في الوحل/ قريتنا امرأة مخمورة/ قريتنا امرأة في الوحل / الوحل على كل الأوجه / الوحل على كل الأيدي/ أقنعة من وحل/ فوق وجوه من وحل / فليرنا يده/ فليرنا وجهه / من منا لا يكسوه الوحل؟ / ما دامت هذه المرأة في الوحل"**[80].

فالقرية هي هذه المرأة المخمورة الساقطة في الوحل، ولقد أصبحت صورة الوحل هي المركز الذي تنبثق منه بقية الصور الأخرى.

وجعل بسيسو حوار أبطاله يرتفع بالشعر الأخاذ ذي الصورة الجديدة غير المألوفة القائمة على الانزياح دون أن يبتعد عن القدرة في توصيل ما يريد إلى متلقيه، كما في هذا الحوار:

**"ماريانا: أنا لم أحمل سيفاً طول حياتي / فخذي كان هو السيف/ ولساني كان هو السيف/ وأنا الآنَ أموت/ وشهودي هذه الجدران الأربعة الخرساء"**[81].

فإذا كان من المتداول أن يشبه اللسان الناطق بالحكمة والحق والعدالة بالسيف، ويفعل ما يفعله أو أكثر في تجريح العدو، فإن من غير المألوف تماماً في إطار هذه الصورة أن يكون الفخذ الأنثوي الرقيق سيفاً يجرح ويقتل، إنها إذن صورة جديدة مثيرة تصل إلى حد الإدهاش.

ومن الصور التي تنقلها لنا الإرشادات المسرحية بمعاضدة النص المسرحي مشهد (الرجل في صورة جيفارا ينهض.. يمسك بمقبض المحراث.. الامرأة تنهض.. الرجل يبدأ بشق الأرض بمحراثه.. ووراءه الفلاحة تلقي بالبذور في الأخاديد). فالأرض المحروثة المملوءة بالبذور هنا في سياق هذه الصورة ككل "اكتسبت بعداً جنسياً للشبه الوظيفي بينها وبين رحم الأم"[82]. وصارت تعد بالولادة والانبعاث:

**"مات جيفارا الأسطورة**

**قام جيفارا الإنسان"**[83]

كذلك يأتي التكرار ظاهرة أسلوبية تغني شعر الحوار، وموسيقاه، والتكرار هو واحد من عناصر الإيقاع إضافة إلى

---

(79) *المصدر السابق، 127.*

(80) *معين بسيسو، مأساة جيفارا، 73 . 74.*

(81) *المصدر السابق، 133.*

(82) *خالدة سعيد: حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي، دار العودة ، بيروت ، 1979: 183.*

(83) *معين بسيسو، مأساة جيفارا، 113.*

عنصري الوزن والقافية، "ويتوافر في التكرار عنصران: واحد إيقاعي، وواحد مضموني، قد يحمل مرجعية ثقافية ما تغني مضمون القصيدة وإيماءاتها"[84].

ويشعرنا التكرار بعناية الشاعر بالعنصر المكرر، وتركيزه عليه أكثر من سواه، ويضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر[85].

ومن أمثلة التكرار ما يأتي:

**"الرجل في صورة جيفارا (للجمهور) لسنا في مسرح / أنا لست أمثل دوراً / فالثورة ليست مسرح / هي ذي الأسلحة ممدة فوق الأرض / هي لكم الآن / ماذا تنتظرون؟ قلت لكم لسنا في مسرح / لسنا في مسرح / فالثورة ليست مسرح / ماذا تنتظرون؟ ماذا تنتظرون؟"**[86].

فقد تكررت جملة (لسنا في مسرح) ثلاث مرات، وجملة (فالثورة ليست مسرح) مرتين وجملة (ماذا تنتظرون؟) الاستفهامية ثلاث مرات، لقد اغتنى عنصر الإيقاع كما رأينا بالتكرار، وعمق وأكد قضية يلح عليها الشاعر المسرحي وهي دعوة الجمهور إلى الثورة المسلحة.

وقد يلجأ إلى تكرار أسلوب الاستفهام كما في هذا الحوار على لسان (رامون . جيفارا) "الفلاح الثالث: هل تفهمنا؟ / هل تفهم ولدك؟ / هل تعرفه؟"[87].

وثمة تكرار آخر في الحوار يتمثل في تكرار السطر الأخير، إذ ينتهي المقطع الحواري بما بدأ به، وهذا مثاله:

**"الجوقة (تواجه الجمهور)**

**من آمن فلينهض**

**ما لكم وكأن مسامير تشدكمُ للأرض**

**صار الكرسي سريركمُ تابوتكمُ**

**فلننهض**

**من آمن فلينهض**

**من آمن فلينهض"**[88]

فقد افتتح المقطع بجملة (من آمن فلينهض) واختتم بالجملة نفسها، فاكتسب بنيةً دائرية.

أما ما يخص الوزن الشعري فيمكن القول إن بسيسو شاعرٌ متمكن اكتملت أداته الشعرية قبل أن يكتب "للمسرح"[89]، وقد كان الوزن الشعري واحداً من العناصر الأساسية التي ألم بها بسيسو، وشعره الغنائي[90] يشهد على مقدرته في مجال بحور الشعر العربي، والسيطرة على زمامها، لكن شأنه شأن جميع شعراء التفعيلة "جعل أكثر شعره على

---

(84) *مصلح عبد الفتاح النجار، دراسة في شعر التفعيلة عند معين بسيسو، 189.*

(85) *نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، 1965، 266.*

(86) *معين بسيسو، مأساة جيفارا، 43 ـ 44.*

(87) *المصدر السابق، 166.*

(88) *معين بسيسو، مأساة جيفارا، 81 ـ 82.*

(89) *محسن اطيمش، الشاعر العربي الحديث مسرحياً، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1977، 325.*

(90) *معين بسيسو، الآمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1979.*

تفعيلات البحور الصافية، وقليلاً منه على البحور الممزوجة"[91].

وأما ما يخص مسرحياته الشعرية الست وهي على التوالي: مأساة جيفارا / ثورة الزنج/ شمشون ودليلة/ الصخرة أو (المنجم) / العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع / ومحاكمة وكتاب كليلة ودمنة، فإنه لم يتعد في جميعها حدود بحر واحد هو الخبب، ولم يستخدم أية أوزان أخرى، ولعل للشاعر فلسفةً أو رأياً معيناً في ما يخص هذا الإصرار العجيب على هذه التفعيلة على الرغم من صلاح جميع البحور الصافية للشعر المسرحي، وقد يكون هذا أثراً فنياً من آثار صلاح عبد الصبور الذي وجد البساطة وشدة الإيقاع والإنسيابية معاً في هذه التفعيلة التي تعتمد على الحركة والسكون مع لون من التنويع[92].

ويرى خالد محي الدين أن تفعيلة الخبب بوصفها وحدة إيقاعية تساعد الشاعر المسرحي كثيراً على الاحتفاظ بتناسق موسيقي مدهش في الحوار[93].

ولنأخذ هذا المثال: "**ماريانا (وهي تتحدث عن الفلاح الثالث . رامون .):**

**أول رجل يكسر بابي / لا ليضاجعني / أو يسرقني/**

**أول رجل يكسر بابي / كي أحميه ويحميني / هذا يكفيني"**[94].

حفل هذا الحوار الشعري الجاري على تفعيلة الخبب (فعلن) بعدد من القوافي التي جاءت طبيعية غير مقحمة عليه، وأسهمت في إعطائه زخماً فنياً، ويمكن ملاحظة ذلك في (يضاجعني/ يسرقني) و(يحميني / يكفيني)، كما توافر على عنصر التكرار في: (أول رجل يكسر بابي) مرتين، مما جعل الإيقاع أكثر فاعلية، ويمكن القول أن ثلاثة عناصر قد توافرت في هذا الحوار وهي الوزن والقافية والتكرار، فوفرت له حضوراً إيقاعياً شديد التأثير، وجعلته قطعة شعرية مكثفة.

وكما في الأمثلة الآتية التي نلمح فيها عناصر إيقاعية عدة:

"**الفلاح الثالث: إن رجالاً مثلكم قتلوا خمسة ضباط / كانوا ضد الفلاحين/ وأسروا عشرة/ تلك الأوراق تقول انضموا للثورة"**[95].

و"**الفلاحة" كمن تحدث نفسها: (بذرته في بطني / فلماذا يلعن بطني/ رحت لأعترف إليه / ألقاني أرضاً وحرثني/ ألقى بذرته في بطني/ فلماذا يلعن بطني؟.**[96]

و"**الفلاح العجوز": انحتْ من حجرك طاحونكْ / لا تعط لأحد غيرك غليونكْ**[97].

و"**الفلاح العجوز": من أجل الكاهن والجنرال / ومن أجل المالك / الفلاح هو الهالك"**[98]

و"**الرجل في صورة جيفارا:**

**مر زمانٌ كان يهوذا/ فيه هو القاتل / وأتى زمن / صارت فيه غرف التعذيب حديقة بابل"**[99]

---

(91) *مصلح عبد الفتاح النجار، دراسة في شعر التفعيلة عند معين بسيسو، 148.*

(92) *محسن اطيمش، الشاعر العربي الحديث مسرحياً، 316.*

(93) *خصوصية المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986 . 121.*

(94) *معين بسيسو، مأساة جيفارا، 112.*

(95) *معين بسيسو، مأساة جيفارا، 22.*

(96) *المصدر السابق، 35.*

(97) *المصدر السابق، 37.*

(98) *المصدر السابق، ص19.*

و"صوت رامون: "بابا نويل" راح يوزع بدل الأغصان بنادق/ بدل شموع الليل صواعق"[100].

## عيوب في الحوار

### أ ـ التدخل في الحوار:

لا يراعي بسيسو أحياناً المستوى الثقافي والاجتماعي للشخصية، فيضع على لسانها أقوالاً تحمل أفكاره هو لا أفكار الشخصية ضمن حدود عالمها المستقل، وينسى أن لهذه الشخصية دوراً مرسوماً لا ينبغي أن تتجاوزه ووضعاً ثقافياً واجتماعياً معيناً يجب أن تبقى في إطاره المحدد[101].

ولنا أن نتذكر قول محسن اطيمش "أن من حق المؤلف المسرحي أن ينطق كل شخصية بما يلائمها من لغة وطرائق تعبير"[102] ولكن ليس من حقه أن يصادر وجودها ويجعلها وسيلة لنقل أفكاره، والتعبير عن رؤيته الخاصة إزاء ما يجري من أحداث ومواقف وتطورات في الصراع على خشبة المسرح.

إن من حق الشخصية على المؤلف في المسرح أن يجعلها تنطق بما يناسبها ويعبر عن مستواها الفكري والاجتماعي، وهذا ما لم يفعله معين بسيسو مع أبطاله إذ جعلهم يرتفعون فوق ما أعد لهم من مستويات وأدوار وأقدار[103]، غافلاً أن "لكل من الشخوص أسلوبه الخاص في الكلام الذي يتغير بالضرورة ضمن المستوى الشامل للغة المسرحية في مجملها"[104]

ولا يخفى على دارسي المسرح أن اللغة الشعرية الدرامية تعطي الجمهور أو القارئ شعوراً بأن الفكرة تتكون إذ تتكلم الشخصية، تحت ضغط الوضع الذي تجد نفسها فيه"[105].

### ب ـ الغنائية:

ومن العيوب الأخرى التي شاعت كثيراً في حوار الشخصيات المتحدثة عن الباطل أو المتأثرة به، أو التي استعارت صوته أو صورته يمكن ملاحظة الطابع الغنائي والمنولوجات الزائدة التي كان من الممكن حذفها أو اختصار بعضها لتكون ملائمة للطبيعة الدرامية للحوار[106].

إن الإطالة والغنائية غير المبررة لم تخدم الفعل المسرحي، ولم تطور الشخصية، ولم تنضج الموقف الدرامي، وإنما يمكن القول أنها جمدت الحدث، ولم تكشف شيئاً لا أحداثاً ولا شخصيات.

ويمكن أن نخلص إلى أن معين بسيسو لم يتخلص من غنائيته تماماً ولم يتفهم متطلبات الدرامة كاملةً، وقد كان لكل من الغنائية والخطابية والأحاديث الطويلة دور في إضعاف البناء الدرّامي[107].

---

[99] *المصدر السابق، 130.*

[100] *المصدر السابق، 127.*

[101] *ايرك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، 88.*

[102] *محسن اطيمش، الشاعر العربي الحديث مسرحياً، 128.*

[103] *ينظر معين بسيسو، مأساة جيفارا، 87، 105، 106، 133، 145.*

[104] *مارتن اسلن، تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة، بغداد، 1978، 40.*

[105] *س. دبليو، دوسن، الدرامة والدرامي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1981، 45.*

[106] *ينظر معين بسيسو، مأساة جيفارا، 65، 83، 84، 99، 107.*

[107] *عبد الستار جواد، في المسرح الشعري، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1979، 45.*

## جـ ـ أغلاط عروضية ونحوية:

نلحظ خللاً عروضياً في الحوار في صفحات عدة[108] كما نلحظ أغلاطاً نحوية نذكر منها كلمة "حزاماً" المنصوبة خطأ، وحقها الرفع لأنها معطوفة على كلمة "حذاء" الواقعة اسماً لـ "أصبح"، ومن ثم فإن حقها الرفع في هذا الحوار:

**"الفلاح العجوز (متحدثاً عن الفلاح الذي أصبح شرطياً)**

**إني أعرفه / فلاحاً كان وراء البغل/ فلاحاً حافي القدمين**

**الفلاح الشاب: هو ذا قد أصبح في قدميه حذاء**

**الفلاح العجوز: وحزاماً يتدلى منه مسدس"**[109].

وقوله على لسان الفلاح الشاب (وهو يتحدث عن لعنات القسيس للفلاحين):

**"لعن جميع الفلاحين"**[110].

وكان عليه أن يقول: لعن الفلاحين جميعاً، فتصح اللغة والوزن معاً.

وفي مثال آخر يستخدم حرف الواو مرتين دون الحاجة إليه وأعتقد أن الوزن قد ألجأه إلى هذا الإقحام غير المسوغ بحرف الواو في هذا الحوار:

**"الفلاح الثالث": حتى الجرو النابح في بطنك ملعون**

**إن كان ولا بد وأن تلدي**

**لن تلدي إلا فأراً أو أرنب"**[111].

**د. فيصل القصيري ـ العراق**

****

[108] ينظر معين بسيسو، مأساة جيفارا، 6، 11، 13، 15، 18، 19، 20، 36، 39، 42، 49، 50، 53، 67، 140، 141، 142، 145، 146.

[109] المصدر السابق، 27.

[110] المصدر السابق، 35.

[111] المصدر السابق، 35.

# توظيف الأسطورة في رواية

# "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني

## تمهيد: الأسطورة والرواية:

**تسعى الرواية العربية المعاصرة لأن تجدّد أدواتها التعبيرية بين الحين والآخر لتحافظ على أدائها الأدبي وشبابها الفني مستندة في ذلك إلى تقنيات مستوردة حيناً وإلى مقوماتها الذاتية ثانية محاولة أن تواكب منجزات الآخر الجمالية والمضمونية دون أن تفقد هويتها لذلك تقلد الرواية الغربية في الاغتراف في الفلكلور الشعبي والخرافات، وتسعى لأن تطعم نفسها بسرود تاريخية وعقائدية وأدبية لتأثيث عالمها التخييلي بهذه العناصر الحكائية "المحلية" وكما "يبدو هذا النزوع شكلاً من أشكال المحاكاة لتحولات الجنس الروائي في الغرب، يبدو في الوقت نفسه شكلاً من أشكال السعي إلى تأصيل عربي لهذا الجنس الأدبي الوافد" (1)**

لذا لا يجد الروائي العربي بأساً من أن يستعين بالأسطورة في تقديم مكونات عالمه الروائي سواء اكتفى بأحداثها العجيبة أو شخصياتها المثيرة أو أجوائها الفانتاستيكية، ورغم ما يشوب مصطلح الأسطورة من سمعة سيئة . في مناخنا العربي على الأقل . وغمزات مشبوهة بسبب تقاطعها مع الخرافة والأكاذيب والباطل والخوارق، ورغم كل ذلك فإن الروائي العربي حاول مراراً أن يخطب ودّ الأسطورة منذ الأربعينات أي منذ ظهور هذا الجنس الأدبي الوافد إلى ثقافتنا العربية، نلمس ذلك جلياً في الأعمال الروائية الأولى مثل رواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم الذي استثمر أسطورة لإيزيس الفرعونية وأبدى ولاء كبيراً لهذه الأسطورة في بناء نصه الروائي، حيث أضفى أوصاف إيزيس وخصائصها النمطية كالخصب، والوفاء، والتجدد والحياة على بطلته سنية، كما يمكن أن نمثل برواية شهرزاد "لطرح رؤاهما الفكرية وأحلامهما الفنية المتمثلة في تأصيل جنس أدبي جديد في الساحة الفكرية العربية.

ولعل أسباب مراودة الروائيين العرب للأسطورة لا تختلف كثيراً عن أسباب الشعراء والمسرحيين العرب، فالكل يسعى لتحقيق هدفين أساسين: أولهما هدف سياسي وهو "اتخاذ الأسطورة قناعاً وقائياً يحميه من عين الرقابة، ويدع مسافة مجازية بينه وبين السلطة، إذ احتبأ الأديب وراء كنانة الأسطورة، ورشق من خلالها أعداءه أو خصومه بسهام الرفض والاحتجاج" (2) وثانيهما سبب فني وهو تحرير النص الأدبي من أسوار البلاغة القديمة التي تقوم على السجع والزخرف اللفظي والمبالغة واختبار الذاكرة في حفظ الغريب، أضف إلى ذلك كسر النمط الخطي للسرد الحديث الذي ينتسب شرعياً أو بالتبني للسرد التتابعي في السير الشعبية والحكايات التراثية.

انطلاقاً من هذه الأهداف والدوافع أنتجت نصوص روائية كثيرة تقوم إمّا على أسطورة واحدة أو على مجموعة من

الأساطير، واختلف حضور الأسطورة كمّا ونوعا من أديب لأخر حسب قناعات الروائي وقدراته الفنية من جهة وحسب "حظوظ" الأساطير "من جهة أخرى، فقد حظيت الأساطير المتعلقة بالموت والانبعاث بحصة الأسد، ونذكر على سبيل المثال: أسطورة إيزيس وأوزيريس، عشتار وتموز، الفينيق والعنقاء... الخ ويرجع سبب التركيز على هذه الأساطير أكثر من غيرها إلى توافق دلالة هذه الأساطير مع إرهاصات النهضة العربية، و"انبعاث" الأمة بعد طول سبات، ومعظم هذه الأساطير مستمدة من التراث القومي، إذ "ترتهن مصادر النزوع الأسطوري بمظهر من مظاهر استلهام في الرواية العربية للتراث السردي العربي أي استدعاء نصوص من هذا التراث وبثها بين تضاعيف السرد دونما محاكاة لأنماط السرد التراثية أو لتقاليد السرد التراثي" (3)، ومن الروائيين الذين احتفوا بتوظيف الأسطورة في متونهم الروائية نذكر الطاهر وطار، حليم بركات، إميل حبيبي، وإبراهيم الكوني (4) الذي سنقف عنده من خلال روايته "نزيف الحجر" نموذجاً لتوظيف الأسطورة في الرواية العربية، سنستخلص تمظهرات الأسطورة من خلال المحاور التالية:

## ـ تجليات أسطورة قابيل.

**. الصحراء فضاء أسطوري.**

**. تقنيات التوظيف الأسطوري.**

### 1 ـ قابيل وهابيل: أسطورة الإخوة الأعداء:

قابيل أو قابين اسم قديم قدم الإنسانية نفسها، يفرض نفسه علينا طوعاً أو قسراً، سخطاً أو إشفاقاً، يرحل بنا عبر دهاليز الذاكرة إلى ثاني مأساة عاشها الإنسان بعد مأساة طرده من الفردوس، إنها حادثة قتل قابيل أخاه هابيل، ومواجهته معنى الموت وجهاً لوجه، صاغت التوراة تفاصيل القصة/ الأسطورة بعبارات بسيطة ومؤثرة، وحين تصل القصة إلى الذروة تطرح السؤال بنبرة مفجعة: "يا قابين أين أخوك هابيل؟" ثم تقرر السماء أن يعيش قابيل شريداً طريداً في الأرض طوال حياته،"... فقال الرب: ماذا فعلت؟ إن صوت دم أخيك يصرخ إليك من الأرض، فمنذ الآن تحل عليك لعنة الأرض التي فتحت فاها، وابتلعت دم أخيك (...)، وتكون شريداً طريداً في الأرض" (6)، وقد استقطبت أسطورة قابيل اهتمام الأدباء خاصة في الفترة الرومانسية، إذ كان نموذج الفرد الثائر المتمرد على لوائح الخير والشر كما نلمسه في مسرحية بيرون (قابين) كما استثمره الشاعر الفرنسي البرناسي لو كنت ليل "Le conte lisle" والشاعر الرمزي الفرنسي شارل بودلير لـ "يعبّروا به عن بعض مظاهر حيرة الإنسان وثورته على ما يراه ظلما وتمرده الميتافيزيقي، وضلاله في سبل لا يهتدي إليها بفكره، في حين هو مسوق إلى السير فيها، ثمّ عن بؤسه حين يتخذ عقله وحده رائداً له"(6)، فما الذي يرمز إليه قابيل في رواية "نزيف الحجر"؟

تقص الرواية تفاصيل حياة الطوارق في الصحراء، إذ ترصد تعاريج مسيرتهم المعيشية، ودقائق يومياتهم المتوزعة بين صيد الغزلان ومطاردة الودان، وحراسة الرسوم والأحجار التي خلفها الأسلاف، ومواجهة الفيضانات التي يليها الجفاف، كما ترصد تصوراتهم عن الطبيعة وعلامات آخر الزمان وأبجديتهم في قراءة أسطر الغيب، في خضم هذه التناقضات والتعقيدات يحضر "قابيل" في المتن الروائي حضوراً لفظياً ووظيفياً باعتباره شخصية رئيسية تفرض نفسها في المسار السردي للأحداث، تتحدث عن نفسها حيناً ويتحدّث عنها أحياناً، وقد تشكّلت هذه الشخصية من خلال جملة من الموتيفات كان أهمها:

*‌**طفل مشؤوم/ منحوس**: إذ مات والده، وهو في بطن أمّه التي توفيت بدورها بعد وضعه بأسبوع إثر لدغة أفعى، فتبنته خالته وزوجها فماتا عطشا في الصحراء ثمّ تبناه ربّ قافلة لكن سرعان ما تبور تجارته، وينهب اللصوص قطعانه.

*طفل قاس/ مرعب : يزرع الخوف في نفوس أطفاله، ويقطع أيّ جسر للتواصل الحميمي مع أقرانه، فارضا نفسه كقوة عليا، وشخصية سلطوية مستبدة.

*رضيع الدم : إذ تروي غزالة لصويحباتها كيف أن أمها ضحت بنفسها من أجل الرضيع قابيل حتى لا يموت عطشا في الصحراء "دمها آخى بين ملتنا (الغزلان) وملة آدم، نحن الآن أخوة بالدم هذا الحصن اشتريناه بثمن قاس" (7).

*آكل لحم البشر : يتحدّث عنه الدرويش بلهجة غامضة: "في فم هذا المخلوق دودة تجعله يأكل نفسه إذا لم يجد لحماً يأكله" (8).

تتضافر هذه المقتطفات الحكائية لترسم صورة حيّة عن "قابيل" إبراهيم الكوني التي لا تكاد تتفق مع قابيل الأسطوري في موضع حتى تختلف معه في مواضع كثيرة تؤكد خصوصية "قابيل" الجديد، فأهم الموتيفات المشتركة بين قابيل الأسطورة وقابيل الرواية هي (موتيف الاسم وموتيف الإخوة الأعداء)، ولنبدأ بالاسم:

حافظ إبراهيم الكوني على اسم الشخصية الأسطورية، وأورده بصيغته الإسلامية بدل الصيغة التوراتية (قابين) والتسمية مظهر من مظاهر الاستلهام الأسطوري سواء اكتفى الأديب بذلك أم تجاوزه على أحداث الأسطورة، ولاحظنا اختفاء اسم "هابيل" الذي عادة ما يرد معطوفاً على اسم قابيل كما عطفت جولييت بروميو وحواء بآدم ودليلة بشمشون، ولا أظن أنّ تغييب الروائي اسم هابيل من المتن النصي تقليلاً لشأنه أو تقليصاً لفعاليته بل العكس، لقد جعله ضمن دائرة المسكوت عنه ليكون نصاً صامتاً أو بياضاً دلالياً يمكن أن يتلوّن بأكثر من قراءة وتأويل، لذا بدا لنا هابيل مجسّداً في شخصية الراعي أسوف تارة وفي شخصية الغزالة تارة أخرى، وخاصة أنّ الاثنين أسوف والغزالة/ هابيل قد مارس عليهما قابيل فعل القتل ليتوشج النص الروائي بصلة نسب أخرى مع قابيل الأسطوري وذلك بتحقق الموتيف الثاني وهو الإخوة الأعداء.

قد قتل قابيل أخاه هابيل/ الإنسان/ أسوف الراعي لأنه رفض أن يدلّه على مكان الودّان، ويمثل هذا الفعل والمواجهة بين الأخوين الوجه الآخر للمواجهة بين نمطين معيشين الرعي/ أسوف، والصيد/ قابيل، يصرّ كلّ منهما على فرض وجوده والمحافظة على تخوم مملكته وإن اضطره الأمر إلى قهر الآخر، فكان أن قتل قابيل الراعي العجوز هابيل، لكن ليس لأنه خسر قربانه مع السماء/ الله بل لأنه سيخسر القربان مع نفسه ومع الكاتب الأمريكي جون باركر دارس الاستشراق والفلسفات الشرقية والتصوف الإسلامي، إنّه الوجه الآخر للمستعمر الأجنبي الذي جاء من الضفة الأخرى غازياً ومستكشفاً لعالم جديد عنه لا تتجاوز معرفته عنه كونها معرفة سماعية/ تلقينية استمدها من كتب الاستشراق والفلسفة.

إنّ هذه العلاقة الدموية بين الإخوة الأعداء هي إحدى جزيئات الأسطورة الأصلية التي استعارها الكوني ليؤثث بها نصّه الروائي مضيفاً عليها من "عندياته" ما يجعلها أسطورة أدبية حسب مواصفات ريمون تريسون" لا يمكن أن تتحقق الأسطورة الأدبية إلاّ إذا غيّر المبدع في الأسطورة (الأصلية) وعل فيها تجربة كبيرة، وذلك حين يشحنها بدلالات جديدة، وإذا لم تتوفر هذه الدلالات المضافة للمعطيات القديمة فلن نتحصّل على أسطورة أدبيّة (9).

حقق إبراهيم الكوني هذه الدلالات الجديدة حين طبع الشخصيتين البطلتين بملامح خاصة مستمدّة من خصوصية البيئة المحلية فيصبح قابيل وهابيل شخصيتين محليتين جدّا وعالميتين جدّا، لذا نجح الكوني حسب رأي مقبول موسى العلوي في أن يكون كاتباً عالمياً، يقول عنه "كان غارقاً في المحلية ممّا أوصله إلى العالمية دون تكلّف ممجوج" (10) على نحو يذكّرنا

بوليم فولكنر وناثانيل هورثورن اللذين انطلقا من بيئتهما المحلية في أمريكا الجنوبية ليصلا بأعمالهما إلى مستوى عالمي/ شمولي يجعلها صالحة لكل زمان ومكان وإنسان.

كانت الحلقة الدموية الثانية في سلسلة الإخوة الأعداء هي مواجهة قابيل أخته بالرضاعة الغزالة ابتدأت بالتردّد وانتهت بالغدر والإجرام "اندهش كيف لم يطلق النار عليها، نسي البندقية نهائياً، نسي أنه جاء في رحلة صيد، نسي أنه قابيل بن آدم المجبول على الدّم واللحم (...) ولكن هل كانت تلك غزالة حقا؟ وهل كان هو قابيل حقا؟" (11)، ولكن سرعان ما تتبدّد تلك الدّهشة ولحظات التأمّل لتليها الجريمة واللاعقاب "وفي تلك الليلة لم يقتل قابيل ابن آدم أخته الغزالة فقط ولكنه أكل لحمها أيضاً" (12)

تطرح هذه المواجهة الدرامية علاقة غير متكافئة بين طرفين متناقضين، يمتلك الأول القوة والغدر وشهوة الإجرام، ويتسلح الثاني بالطيبة والعجز والسذاجة، بندقيته هي التعويذة السحرية "لن يشبع آدم إلا التراب"، وهذه نفس موازين القوى في الحكاية الأسطورية، لكن الكوني أراد هنا "أن يمثل صراعا دمويا بين الإنسان وصيده الجائر للحيوان، الصيد لمجرّد التسلية والعبث، لذا نلاحظ هذه القدرة الفذة للكوني في إخضاع الأسطورة وربطها بمصير الإنسان الصحراوي" .(13)

تشترك الغزالة مع أسوف في موتيفات كثيرة تسمح بأن يجسّدا معا شخصية قابيل، فكلاهما يتّسم بالطيبة وروح التضحية والعجز والغزالة، فقد كان أسوف رجلا منعزلا، لم يجاور أنيساً، ولا يعرف معنى النقود، ولم يعاشر امرأة، ولا يحمل سلاحا، يعيش في الخلاء، معتزلا الناس، وقد عافت نفسه لحم الحيوان فلا يأكله، بعبارة أخرى لقد كان نمط حياته أقرب إلى معيشة الحيوانات العشبية، وهذا ما يعطي تفسيراً آخر للصراع بين قابيل وهابيل في الرواية، إنّه (الصراع) تجسيد للصراع بين الطبيعة/ هابيل والحضارة/ قابيل، ولا أدل على ذلك من الصلة الوثيقة بين قابيل والكابتن الأمريكي جون باركر الذي زوّده بآلات تنعت مراراً في تضاعيف السرد بأنّها آلات شيطانية وهي "البندقية، وسيارة الآندروفير، الجنادب الطائرة والخرطوش".

## الصحراء: الفضاء الأسطوري:

لم يكتف إبراهيم الكوني بالتعامل بالرموز الأسطورية بل ارتقى إلى التعامل بمنطق الأسطورة أي صار يصوغ لنفسه أساطير خاصة به مقتنعاً بمقولة الناقد الفرنسي بيير برونيل "الأساطير هي كل ما حوّله الأدب إلى أساطير" (14)، فالأدب هو الذي ارتقى بالبندقية والإلدورادو وباريس وإرم ذات العماد من فضائها الجغرافي إلى فضاء أسطوري حتى لا يكاد يتبيّن الخيط الواقعي من الخيط الأسطوري لذا فكما يستعين الأدب بالأسطورة فإنّ هذه الأخيرة تدين له كثيراً بديمومتها وبقائها وتجددها عبر العصور، انطلاقاً من كلّ هذا اختار إبراهيم الكوني فضاء طبيعياً يبدو في ظاهره قحلاً، جافاً بل متقشفاً وهو "الصحراء، لكنه استطاع بقدرته الفنية العالية أن يجعله فضاء أسطورياً ثرياً برموزه، وطبقاته الدلالية العميقة محوّلاً قحطها إلى جنّة أسطورية في عامه النصي المتخيل مستنطقاً أحجارها وكهوفها ورمالها وشمسها وحرّها.. "فالصحراء تظلّ متماهية في أساطيرها وأسرارها المغلقة بحيث لا تمكّن المبدع من الولوج إلى عالمها، والكوني لا يحفز طاقاته لاختراق الصحراء، الصحراء هي التي تنفذ إليه وتسيطر على إيقاع قلمه" (15)، لذا يزخر نص "نزيف الحجر" بمقاطع وصفية للصحراء تتمتع بدفقات شعرية راقية، تشوبها مسحة من الغموض والإبهام الممزوجين بشيء من الخوف من المجهول ومن الفراغ الموحش في الصحراء، وقد ساعد هذا الفضاء المترامي للروائي بأن يجعل عدد شخصياته قليلا مما يوسّع هامش التحليل والتأمل في كهوف الذات البشرية، حيث "تفصح الصحراء عن محدودية مادية مذهلة، وتقشف يضطر معه أسوف بطل الرواية لمحاورة الذاكرة وإفساح ذاكرته عن آخرها للتخييل، والتأمل لقلة الشخوص بالطبع" (16)، فهذا الفضاء الرحب يضع الإنسان في مواجهة صريحة

مع ذاته، إذ يسقط ورقة التين التي تداري عورته الأخلاقية لممارسة جدلية البقاء بين فكي العطش والتيه في عالم كل أبجديته شظف العيش والصراع من أجل البقاء.

## تقنيات توظيف الأسطورة:

تختلف استراتيجيات الروائيين في معالجة الأسطورة، فهناك من يعيد صياغتها حرفياً، فيظل مشدوداً إلى منطق الأسطورة، أسيراً في شرنقتها، مما يجعله عبئاً على منجز حكائي جاهز يتعامل معه بشكل سكوني، وهناك من يوظف الأسطورة توظيفاً جزئياً أو توظيفاً ديناميكياً متسلحاً بحيل لغوية وفنية متنوعة، فماذا فعل إبراهيم الكوني في روايته "نزيف الحجر"؟ لقد راوغ الكوني كثيراً في مراودة الأسطورة محاولاً أن يستفيد منها قدر ما يستطيع حتى لا يشعرنا بأنه يدين لها بشيء، ومن ذلك استعماله التقنيات التالية:

1 . **الرمز الأسطوري**: إذ استعار شخصية أسطورية معروفة وهي قابيل، وأضاف إليها من عندياته ما جعلها فرداً من ممتلكاته الروائية وجزءاً لا يتجزّأ من عالمه التخييلي، بعد أن أفرغ موتيف "القربان" من ظلاله الماورائية/ القدسية، فلم يكن للسماء أي دخل في سير الأحداث، وكان القربان متعلقاً بشؤون الأرض فحسب.

2 . **التفتيت/ defomation**: لم يسرد إبراهيم الكوني قصة قابيل وهابيل / قصة الإخوة الأعداء دفعة واحدة بل اعتمد تقنية التفتيت وهو "زحزحة التطابق بين النظام التتابعي للأحداث الموصوفة وبين نظام تواليها في الرواية" (17) لذا جاءت القصة الأسطورية متشظية/ مبعثرة في فصول كثيرة من الرواية مخلفة بين كل فصل وآخر ثغرات ملأها الروائي بخلق بمسارات سردية جديدة ستتقاطع في وسط الرواية أو في نهايتها بمسار القصة الأسطورية، أي أنّ الروائي تعمّد كسر النمط التتابعي للأسطورة والرواية في آن واحد ليحافظ على تشوّق القارئ للنهاية أو حتّى لا يبدو متطفلا على الأسطورة "التي لا تشكّل متنا روائيا لكنها في الوقت نفسه تبدو مندغمة بهذا المتن" (018)

3 . **التناوب/ Alternative**: الذي "يعني رواية حدث ثمّ تعليقه للانتقال إلى حدث آخر ثمّ العودة إلى الحدث المعلّق" (19) فلم يشأ الكوني أن يخلق خطّاً سردياً تتابعياً بل جعل أسطورته مبعثرة في أكثر من موقع، فلا تلتئم أشتاتها إلا بنهاية الرواية أي أن الأسطورة لا تنتهي إلا بنهاية الرواية مما يجعلها عنصراً متأصلاً في جسد الرواية وليست زائدة نصية يمكن استئصالها.

4 . **تعدد الساردين**: لم يشأ الكوني أن يكون مستبداً بنصه ولا متحكماً في أعناق شخصياته يحرّكها كما يشاء، ويقول عنها ما يريد، بل جعلها شخصيات راشدة، مسؤولة عن أقوالها وأفعالها لذا لم يتعامل مع الشخصية البطلة/ قابيل بمنطق الراوي العالم بكل شيء عن شخصياته المطلع على أفئدتها، المترصد لكل حركاتها، بل قدم بطله من خلال رواة كثيرين مثل صديق مسعود، والكابتن جون باركر والدرويش والعراف الزنجي ساعدت هذه الشخصيات في رسم صورة قابيل من زوايا مختلفة، فالكوني يقدم قابيل من خلال عدد من الشخصيات الثانوية التي تبدو شاهدة عليه حتى لا يستبد بمهمة إنجاز عالمه الروائي وحده.

5 . **الديباجة/ Epigraphe**: استثمر الكوني تقنية الديباجة ليفتتح بها فصوله الروائية، والديباجة هي نص استهلالي أو علامة دالة تتقدم النص وتعلن عنه، وتتصل به لحظة ميلاده عبر حبل سري لمنحه سمات جمالية خاصة، لقد تفنن الكوني في توظيف هذه التقنية إذ مهد لنصوصه بمقتطفات نصية مقتلعة من قصص أسطورية أو من طقوس أسطورية في الغالب مثل افتتاحه فصل "ثمن الغزالة" بالمقطع التالي "ويتشاءم أهل تاسيلي من

صيد الموفلون (الودّان)، فيتمتم الصيّاد بالتعاويذ السحرية، ويضع حجراً على رأسه، ويتقافز على أربع قبل أن ينطلق في رحلة الصيد" (20) أي أن الروائي قد استنزف الأسطورة موضوعاتياً وجمالياً بما يمكنه من خلق نص أدبي فوق العادة.

ختاماً يمكن القول أن الكوني نجح في خلق رواية يتضافر فيها الواقعي بالأسطوري والحقيقي بالخيالي ليخرجنا من قوقعة المعاني المألوفة للأشياء والصيغ النمطية في التأليف بعبارة أخرى لقد خلق الكوني رواية "لا يمكن أن تترك القارئ الذي تعرّف عليها لا مبالياً" (21).

***

## الهوامش:

1 . د/ نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية (دراسة) ط1. اتحاد الكتاب العرب، دمشق .2001

2 . مديحة عتيق: الشيطان في أدب توفيق الحكيم دراسة موضوعاتية (رسالة ماجستير) . مخطوط . جامعة عنابة . الجزائر 2002، ص 54.

3 . د/ نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية.

4 . إبراهيم الكوني: روائي ليبي معاصر من مواليد 07 أغسطس 1948 بالحمادة الحمراء، زاول تعليمه الثانوي بالجنوب الليبي وأكمل الماجستير قسم العلوم الأدبية بمعهد غوركي للأدب العالمي بموسكو عام 1977 وهو أديب غزير الإنتاج، من أشهر أعماله: رواية التبر . فتنة الزؤان . شجرة الرتم . نداء الوقواق . المجوس . الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة... الخ وقد ترجمت رواياته إلى لغات كثيرة مثل الألمانية والروسية...

5 . الكتاب المقدس العهد القديم، سفر التكوين، دار الكتاب المقدس، القاهرة، 1995، ص .05

6. غنيمي هلال: الموقف الأدبي، دار العودة، بيروت، 1977، ص .84

7 . إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، دار التنوير للطباعة والنشر، ط3، لبنان، 1992، ص .113

8 . إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص 117.

9 . R. Trousson/ Themes et mythes: Universite Bruxelle, 1979; P18.

10 . مقبول موسى العلوي: إبراهيم الكوني/ الصحراء والطوارق والأساطير.

11 . نزيف الحجر: ص .127

12 . نزيف الحجر: ص .130

13 . مقبول موسى العلوي: المرجع السابق.

14 . حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري

15 . خالد عويس: إبراهيم الكوني، الصحراوي المتقشف.

16 . خالد عويس: إبراهيم الكوني، الصحراوي المتقشف مرجع سابق.

17 . د/ نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية (دراسة) مرجع سابق.

18 . المرجع السابق.

19 . المرجع السابق.

20 . نزيف الحجر: ص .30.

21 . من تعليق الباحث ديمتري ميكولسكي حول رواية نزيف الحجر التي ترجمها بنفسه ونشرها في مجلة سفيت الموسكوفية (ملحق برواية نزيف الحجر) ص 155.

**مديحة عتيق - الجزائر**

****

# رسائل ثقافية





□□

رسالة القاهرة:

# بوش "الجد"
# وأصول حروب آل بوش ضد الإسـلام..!

***يحار المرء كثيراً حين يفكر في هذا الإصرار وتلك الاستماتة من إدارة الرئيسين الأمريكيين بوش الأب وبوش الابن على مطاردة الإسلام والمسلمين في كل مكان على سطح البسيطة فالقضية لا يمكن أن تكون سياسية بحتة خالية من عقيدة راسخة بأن حرب الإسلام لدى آل بوش هي حرب مقدسة، لكن سرعان ما تزول هذه الحيرة حين نقرأ ما كتبه جورج بوش الجد عام 1831 والذي يكشف أصول تلك الكراهية وحقيقة تلك الحروب التي لا تهدأ ضد الإسلام في كل البقاع.***

وقد صدرت في القاهرة مؤخراً ترجمة مهمة لكتاب خطير لبوش الجد وهو يحمل عنوان:

"محمد ﷺ مؤسس الدين الإسلامي ومؤسس إمبراطورية المسلمين" والذي صدر للمرة الأولى في طبعته الإنجليزية عام 1831 وهو من أهم مراجع تغذية العقل الغربي بكراهية الإسلام والمسلمين، والتحريض على حربهم وإبادتهم.. ومنه استمد بوش الصغير زاده من الحقد الأعمى ضد الإسلام والمسلمين، فراح يشن الحرب تلو الأخرى من أفغانستان إلى العراق، وهو الآن يبحث عن المبرر لغزو السودان في الوقت الذي يتحين فيه الفرصة لضرب سوريا وإيران وكل دولة، إسلامية يتمكن من ضربها تنفيذاً لمخطط جده الأكبر، بحتمية إبادة العرب والمسلمين، الذين يصفهم بأنهم كالجراد، وبأنهم برابرة وسوط عذاب وليس هذا الكتاب الوحيد لبوش الجد في هذا الشأن، بل له عشرات الكتب، من أبرزها في شروح أسفار العهد القديم ويعتبر كتاب وادي الرؤيا إحياء رميم بني إسرائيل من أبرز محطات الصهيونية الأمريكية الداعية إلى ضرورة العمل من أجل تجميع يهود العالم في فلسطين، وتدمير إمبراطورية السارازان –والسارازان هو الاسم الذي كان يطلقه الصليبيون والأوروبيون في القرون الوسطى على العرب والمسلمين، وكان الرومان يطلقونه على بعض رعاياهم تحقيراً – وتعد مجموعة مؤلفات بوش الجد من أهم المجموعات في المكتبة الخاصة للرئيس جورج دابليو بوش، وذلك بعد تركه لحياة العربدة.. وبوش الجد هو أستاذ للغة العبرية والآداب الشرقية بجامعة نيويورك سيتي وكان راعياً لإحدى الكنائس.. وقد درس بكلية اللاهوت، وله دراسات كثيرة عن أسفار العهد القديم وبدأ بوش كتابه بالقول "لا نشك في أن كتبنا المقدسة قد تنبأت بهذا الدعي الكبير ودينه لكن بمعنى آخر يختلف عمّا ذكره محمد وأتباعه، فلم تكن كتبنا المقدسة لتغفل التنبؤ بهذا الدين الذي أتى به محمد، وهذه الإمبراطورية التي شيدها.. بوصفها سوط عذاب نزل على الكنيسة والعالم المتحضر تلك هي رؤية جورج بوش.. الجد الأكبر للرئيس الأمريكي جور بوش الصغير للإسلام بأنه سوط عذاب وعقاب للخارجين عن الدين الحق.

## مشروع الترجمة

وقد ظل هذا الكتاب –محمد ﷺ مؤسس الدين الإسلامي ومؤسس إمبراطورية المسلمين في طبعاته الإنجليزية، حتّى انتبه إليه مؤخراً الأكاديمي والمترجم المصري د. عبد الرحمن عبد الله الشيخ أستاذ تاريخ أوروبا الحديث وصاحب الباع الطويل في الدراسات الإسلامية.. وكانت المشكلة في الحصول على نسخة أصلية من هذا الكتاب، بعد ما اعتذرت مكتبة الكونجرس الأمريكي عن إمداد د. عبد الرحمن الشيخ بنسخة مصورة منه، حتّى نجح الأديب السعودي عبد الله.. الناصر المستشار الثقافي السعودي بالعاصمة البريطانية لندن في الحصول على نسخة أصلية من الكتاب تعود إلى عام 1844م. وتصدى الناشر السعودي المثقف عبد الله الماجد لنشر هذه الترجمة المهمة للكتاب والتي أنجزها د. عبد الرحمن الشيخ. والذي يقول: إن هذا الكتاب يعتبر أحد مصادر الفكر الغربي الأمريكي المتطرف، ولقد كانت مؤلفات بوش الجد المصدر لكثير من الدراسات في الفكر الغربي، وأثرت في مجريات تاريخ منطقة الشرق الأوسط، حيث مركز الديانات والرسالات السماوية، ومن ثمّ فهي الموجهة للفكر السياسي المعاصر تجاه المنطقة، والذي يشهد الآن دعوة إلى الأصول والالتفات حول السلفيات وتوجيهها حتّى ولو كان التوجيه خاطئاً لتعضيد وجهة النظر السياسية القائمة الآن والتي تحرك مجريات الأحداث في منطقتنا.

## افتراءات وأكاذيب

ورغم أن المؤلف بوش الجد بدأ كتابه بالحديث عن العرب ونسبهم إلى سيدنا إسماعيل وتاريخه موصولاً إلى ميلاد النبي ﷺ، إلاّ أنه شحن كتابه بالافتراءات والأكاذيب وعدم اللياقة حول الرسول ﷺ ونبوته ودعوته، متهكماً على سيرته وساخراً من صحابته ومن حياته، ومركزاً على حشد الروايات والمواقف المختلفة ليرسخ في الأذهان كراهية الإسلام الشديدة لليهود وللمسيحيين وإن كان للمسيحيين بدرجة أقل على حد قوله ويقول: وراح المؤلفون المسلمون يربطون ميلاد الدعى محمد ﷺ، بسلسلة من المعجزات المدهشة رغبة منهم بجعل ميلاد نبيهم مماثلاً في إعجازه بميلاد موسى وعيسى، وهما النبيان اللذان سبقاه.. وإلى بعض هذه الخوارق يعزى حقيقة أن بعض المسيحيين الأوائل صدقوه.. ويخلص إلى القول إن هذه المعجزات والعجائب المرتبطة بميلاد محمد ﷺ تروى منسوبة إلى فترة ليس لدينا عنها أية معلومات موثقة، كما أنه ليس لدينا أية معلومات موثقة عن الحدث موضوع الدراسة وأعنى به محمداً ﷺ وحتى تثبت هذه الأمور بشهادات تاريخية كافية لا يكاد يكون من الضروري أن نعزوها إلى إرادة إلهية أو شيطانية فمن الأسهل أن نتصور أن الرواة الأوائل كانوا عرضة لهذا الادعاء أو الخداع، أو أن نتصور أن كل هذه الغرائب أو المعجزات مجرد ادعاء من أنصار محمد ﷺ فهذا هو الأقرب للعقل من أن نصدق اختلال الطبيعة وخروجها عن نواميسها لهذه الأزمة.

## بحيرا الراهب

في إطار محاولات بوش الجد عبر كتابه نفي الرسالة عن الرسول صلى الله عليه وسلم وتأكيد أن بحيرا الراهب مسؤول عن هذا الدين.. ينسج روايات عجيبة حول دور الراهب المسيحي بحيرا والذي يعتبره مرتداً عن المسيحية في صناعة الإسلام حيث يقول والكتاب المسيحيون الأوائل يقولون كثيراً عن هذا اللقاء بين محمد ﷺ وهذا الراهب الشامي، بوصفه مفتاحاً يفتحون به مغاليق الأصل الحقيقي للقرآن الكريم ومدى موثوقيته.. فعلى ما يقولون فإن بحيرا هذا أو سرجيوس كان مرتداً عن اليهودية أو المسيحية، وهو الذي درس لمحمد ﷺ تاريخ الكتاب المقدس (اليهودي والمسيحي) وما به من عقائد.. وهو أي بحيرا واضع خطة الدين الجديد الذي هو مزاج متنافر من اليهودية والمسيحية، والذي قدر له أن يظهر بعد ذلك بعشرين عاماً، وبالتالي فإن بحيرا هو المسؤول أكثر من محمد عن معظم السور المهمة في القرآن.

## الدعوة الإسلامية

ويواصل بوش الجد افتراءاته وأكاذيبه المغلفة بالمكر والدهاء والمناورة ودس السم في العسل حول الرسول ﷺ ودعوته.. حيث يصر على أنها مجرد ادعاء خطط له محمد ﷺ، وبدأ يستعد له بكل الوسائل بما في ذلك زواجه من السيدة خديجة رضي الله عنها.. ويقول بوش: بعد أن ارتفع شأن محمد ﷺ بزواجه من خديجة إلى مصاف الأولى، تمكن من قضاء الأثنى عشر عاماً التالية من عمره في رخاء ويسر وحتى بلغ الأربعين، وخلال هذه الانتقالية من حيث نتائجها أخذ يعد نفسه ويخطط لمشروعه.. ومما يؤسف له كثيراً أن سياسة الدعى يقصد رسول الله محمداً ﷺ وما ألم بعصره من خراب، هي كل المصادر المتاحة لنا والتي قد تقدم لنا مفتاحاً لهذه الخطة الأصلية ويستطرد إلى أن يصل إلى القول: وفي أيامنا هذه من المستحيل أن نقرر ما إذا كان محمد ﷺ قد بدأ مشروعه بوصفه متحمساً مخادعاً أم بوصفه مدعياً مخططاً، وربما كان محمد ﷺفي الأصل مبرأ من أية دوافع شريرة متأصلة في شخصيته، وأكثر من هذا فربما كان نتيجة لتأملاته مخلصاً كما يقول بوازع من نفسه، ونتيجة إيمانه بأن الله واحد لا شريك له ونتيجة إيمانه بأن بقية العالم قد أفسد هذا التوحيد (أشرك مع الله آخرين). فعمل على تخليص قومه والعرب جميعاً من عبودية هذا الخطأ الشرك بالله.. أمّا وقد كان هذا دافعه في البداية مصحوباً بخيال خصب وحماسة حارة فربما وصل به الأمر في النهاية إلى تأكده الجازم واقتناعه اليقيني بمهمته بوصفه مكلفاً من الله سبحانه وتعالى، ليكون أداة لإصلاح عظيم رائع، وكان من الطبيعي أن يؤدي به تنسكه إلى ترسيخ هذه المعاني بشكل أعمق في عقله ونفسه، ومن المفترض أنه بهذه الطريقة بدأ مهمته ولكنه وجد نفسه قد حقق نجاحاً فاق ما كان يتوقعه، وزادت شعبيته وقوته، وطغى أخيراً حبه لنفسه على أمانته، وفاق طموحه إخلاصه وتقواه، وراحت خططه تتسع وتزداد كلما حقق نجاحاً، لقد بدأ مشروعه بدافع التقوى، فأصبح في خاتمة المطاف مدعياً عنيداً وحاكماً بلا مبادئ منغمساً في الملذات ويضيف بوش الجد: وكان مما يتمشى مع الطبيعة البشرية إذن أن يدبر محمد ﷺ الأمر إذا أمكنه ذلك، ليكون زواجه من خديجة الذي أتاح له النفوذ والثروة خطوة يحقق بها لنفسه المزيد من الشرف والمكانة ليصل ببيته إلى الدرجة التي كان عليها من رفعة وسؤدد.

## التعرف على الأديان

ودعماً لافتراءات بوش الجد حول الرسول صلى الله عليه وسلم لتصويره كمدع وصاحب مشروع دنيوي.. يقول: لقد ارتحل محمد ﷺ داخل بلاد العرب وخارجها، مما أتاح له التعرف على عقائد ومذاهب الأديان المختلفة في العالم خاصة ما يتعلق منها باليهودية والمسيحية، وهما الدينان السائدان آنذاك، وإن كانت المسيحية قد اعتراها الكثير من التحريف والانقسام إلى مذاهب عديدة نتيجة الخلافات الداخلية أي داخل المسيحية نفسها. ولأن محمداً ﷺ كان مراقباً حصيفاً للناس فإنه لم يفشل في إدراك الارتباك الموجود في الأديان القائمة مما جعل بلاد الشرق في وضع ملائم تماماً للدعوة إلى نظام جديد، ولقد كانت شبه الجزيرة العربية في غالبها غارقة في الوثنية، وإن كان فيها بقايا عقائد أنقى من زمن الآباء الأوائل يقصد إبراهيم الذي عرف أتباعه بالحنفاء لدرجة أن محمداً ﷺ راح يأمل في إحياء هذه العقائد وكانت الأحوال السياسية في ذلك الزمان تساعد مشروعه على النجاح، فمن ناحية كانت الإمبراطورية الرومانية قد دخلت في مرحلة الانهيار وكذلك الحال بالنسبة للعرش الفارسي، ورغم كل شيء فليس من المستبعد أن الحكمة اللانهائية قد قضت بهذا، أي بضرورة أن تجثم هذه الظلمة غير المفهومة على دوافع الدعى المقصود محمد ﷺ كي يتحقق هذا التدبير الخاص في هذا الضلال الكبير ويصف بوش الجد حياة الرسول ﷺ وأفعاله ودعوته بأنها ليست سوى

حلقة في سلسلة الثورات السياسية إلاّ أنها كما يقول في حجمها وأهميتها، لا تقل عن الثورات العظمى التي شهدها التاريخ.

## النار والسيف

يربط بوش الجد في مكر وخبث بين دعوة الرسول ﷺ وادعاء بونيفاس بابا روما لقب البابا العالمي والإشراف الروحي على كنيسة المسيح.. ويقول: يلاحظ أن هناك تزامناً غريباً بين فترة اعتكاف محمد ﷺ في غار حراء لتدبير أمر نشر دينه الدعى وفترة ادعاء بونيفاس بابا روما بمساندة من الطاغية فوكاس لقب البابا العالمي أو الراعي الكنسي لكل أمور العالم أو بعبارة أخرى اليونيفيرسال بوستر زاعماً إشرافه الروحي على كنسية المسيح، وأخلافه يدعون هذا لأنفسهم. ويقتبس بوش الجد مقولة المستشرق بريدو، ومنذ ذلك الوقت عمل الاثنان محمد وبابا روما على أن يكون كل منهما لنفسه إمبراطورية من الادعاء، وعمل أتباعهما منذ ذلك الوقت متخذين الوسائل نفسها المتمثلة في النار والسيف، لنشر دعوتهما بين البشر حتّى بدت الحركة المعادية للمسيح في ذلك الوقت تطأ بقدمها على العالم المسيحي في وقت واحد أحد فرعي الحركة في الشرق والفرع الآخر في الغرب. ويخلص بوش إلى القول: لقد داس محمد والبابا كنيسة المسيح فعانت منهما كثيراً في العصور التالية لأن اتفاق التواريخ تاريخ اعتكاف محمد في غار حراء وتاريخ دعوة بابا روما أمر يستحق الالتفات فكلا الحدثين جريا في السنوات الست أو الثماني الأولى من القرن السابع للميلاد. ويختتم بوش كتابه بافتراء آخر حول القرآن الكريم ويرميه بأنه يضل عن التزامه بما ورد في الكتاب المقدس المسيحي بسبب إغفاله ما ورد من مشاعر ودلالات خيالية وأسلوب مميز، والحقيقة أن الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد أفضل منظور ننظر منه للقرآن هو أنه تقليد زائف للوحيين اليهودي والمسيحي، وقلما يتبين المرء الذي لم يدرس محتوى القرآن والكتاب المسيحي بعهديه مدى التشابه بينهما بمعنى مدى انتحال القرآن لما ورد فيهما، وعلى أية حال فإن القرآن قد تمت صياغة محتواه إلى حد كبير من مواد من العهدين القديم والجديد وبعد كل هذه المزاعم.

## العلماء يفندون

"الموقف الأدبي" حملت هذه المزاعم والأباطيل التي جاءت بكتاب بوش إلى نخبة مع العلماء والمفكرين لتفنيدها والرد عليها:

بداية يقول د. محمد أبو ليلة أستاذ ورئيس قسمي الدراسات الإسلامية واللغة الإنجليزية بكلية اللغات والترجمة بجامعة الأزهر إن القرآن الكريم هو معجزة الإسلام ودستوره الشامل ومنهجه الكامل، والنبي ﷺ هو مبلغ هذا الكتاب الكريم ومبينه للناس قولاً وعملاً والداعي إليه جميع البشر بإذن ربه إلى الصراط المستقيم، صراط الله الذي له ملك السماوات والأرض، فالقرآن الذي أبقى علي اللغة العربية وجعلها لغة عالمية ولغة حية، وهو عصمتهم من الانحراف وهو حكمهم وقاضيهم وناصحهم وزاجرهم وشفيعهم ونورهم الذي يسعى بين أيديهم وبإيمانهم في الدنيا والآخرة.

ويوضح د. أبو ليلة أن الغرب لا يزال يرى في الإسلام أكبر تحد له هذا التحدي لا يكمن في الإسلام باعتباره دينا فقط وإنما يرى الغرب أن في الإسلام تحدياً للقرآن في الغرب –في فرنسا – على يد القديس بطرس المبجل في القرن السادس عشر علي أن الإسلام يشكل تحدياً لمسيحيي الغرب وبخاصة أنه تتوفر للإسلام قدرة ذاتية على الإقناع وعلى الصمود وأنه دون الأديان الأخرى يهتم بجوانب الحياة المختلفة ولا يقتصر على الجوانب الروحية أو الشعائرية لذلك فقد اشتد هجومهم على الإسلام وتشويههم له مع حرص

شديد أيضاً على تشويه المسلمين وقد استمرت هذه النزعة العدائية المشتعلة حتّى إبان نهضة الغرب وعندما كان في أوج قوته الاستعمارية.

## روح العداء

ويتوقف د. أبو ليلة مع زعم جورج بوش الجد بأن النبي ﷺ تعلم على يد بحيرا الراهب الذي يسمونه بسرجيوس ويقول: هذا زعم باطل وهو من الأمراض الشائعة التي يعاني منها كل خصوم الإسلام والمسلمين، وهذا كلام ليس فيه جديد –كما يعرف المتخصصون –غير استمرار التحريض وتغذية روح العداء ضد الإسلام والمسلمين ومع ذلك نقول إن بحيرا كان راهباً ولم يكن معلماً حتّى يعلم الرسول كتابة القرآن ويؤسس معه الإسلام بحسب زعم بوش وأنه بطبيعة رهبنته كان معتزلاً عن الناس وأنه لم تكن له نزعات سياسية أو عنصرية وإنما كان رجلاً ودوداً وطيباً لم يلتق به الرسول ﷺ إلاّ وهو صغير السن وفي هذا الوقت كان بحيرا طاعنا في السن وبحسب الرواة فإن الرسول ﷺ قد ذهب إلى بصرى بأرض الشام وبينما هو كان في الركب كانت تظله غمامة وإذا جلس تحت شجرة كانت الأغصان تحتو عليه وتظلله وبدعوة غير متوقعة من بحيرا داخل محمد ﷺ فأدرك الرجل علامات النبوة فيه وازداد يقينه في رسول الله ﷺ بعد أن سأله بعض الأسئلة فأجاب عليها ويروي ابن إسحاق أن بحيرا نصح عمه بأن يرجع بمحمد حتّى لا يقتله الباغون في الشام قائلاً:

هذا سيد العالمين وفي رواية البيهقي: هذا رسول رب العالمين بعثه الله رحمة للعالمين وحدد الواقدي سن الرسول ﷺ بـ 12 سنة وفي رواية ابن سعد أن بحيرا قال عندما ودع محمد ﷺ وعمه قال اللهم إني أستودعك محمداً ثمّ مات.

## موقف عابر

ويقول. أبو ليل لا بد أن نذكر أنه لم يرد في كل الروايات التي بين أيدينا أن بحيرا انفرد بمحمد ﷺ دون عمه ودون الركب أو أنه أعطاه كتاباً حتّى يمكن الزعم فيما بعد أن محمداً قد نسج القرآن على منواله كذلك فإن الروايات جميعها لا تنطق بما يؤيد دعاوى بوش الجد وليس لديه هو وأمثاله أدلة أخرى، وتتعجب أن طفلاً في الثانية عشرة من عمره وفي رحلة واحدة وفي موقف عابر يرجع من الشام بأهم سور القرآن ومعه مخطط شامل لهذا الدين الذي جاء به، والعجيب أن يسكت محمد نحو 25 عاماً ليفاجئ الناس بالإسلام وبالقرآن إن هذا لشيء عجيب ونسج أوهن من بيت العنكبوت.

وحول زعم بوش بأن القرآن خليط من المسيحية واليهودية يقول د. أبو ليلة هذه دعوى منقوصة تحتوي على علل أقتل لها وأقضي عليها من ألف دليل ودليل فالقرآن كتاب متناسق متناغم واحد في أسلوبه وتراكيبه كل آية منه هي قرآن ومهما تنوعت آياته فكلها واحدة تشير إلي أنها من كلام رب العالمين أيضاً فإن كتب اليهود والنصارى والتي يزعم أن الرسول ﷺ انتحل منها لم تكن مترجمة إلى العربية بل ترجمت بعد وفاته بعد قرون بل إنها كنص مكتوب لم تكن متداولة بين المسيحيين أنفسهم فكيف استطاع محمد ﷺ أن يأخذ منها وينسج وهي ليست بالعربية.

ويخلص د. أبو ليلة إلي القول: "إن رسالة المسيح ورسالة محمد ﷺ إنما جاءتا من عند رب العالمين وأن كلا الدعوتين في غنية عن تشنج المتطرفين وشغب العنصريين وسيبقى نور الله قوياً مهما نفخ هؤلاء بأفواههم.

## حرب صليبية

أمّا المفكر الإسلام د. مصطفى الشكعة عضو مجمع البحوث الإسلامية فيقول: إن الرئيس الأمريكي الحالي بوش عندما قال في وصفه لحربه على العراق إنها حرب صليبية لم تكن ذلة لسان ولكنها كانت صادقة حقيقة لأن منبع أفكاره جده الأكبر وهو من المسيحيين الأقرب لليهود.

ويضيف د. الشكعة رداً على افتراءات بوش الجد إن الإسلام لا يكن عداوة أو بغضاء لأحد أو لدين أو لعرق بل أمرنا الله بأن نبر بمن لا يناصبوننا العداء فيقول تعالي: ﴿لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ولم يخرجوكم من دياركم أن تبروهم وتقسطوا إليهم إن الله يحب المقسطين﴾ ونحن ليس بيننا وبين المسيحيين خصومه.

وحول ما قاله بوش من تشابه بعض أحكام القرآن مع بعض آيات الكتاب المقدس يقول د. الشكعة إن التشابه في بعض الأحكام العامة سببه أن الشرع واحد ولأن هذه الكتب جميعاً منزلة من عند الخالق عز وجل أمّا القول بانتحال القرآن الكريم فإنه افتراء وأكاذيب لا أساس لها في الواقع العلمي.

## نقض العهود

ويؤكد د. عبد الشافي عبد اللطيف أستاذ التاريخ الإسلامي بجامعة الأزهر إن من يقول بأن الإسلام ناصب اليهود العداء هو مغرض يريد قلب أحداث التاريخ وتلفيق روايات تخدم أهدافه العنصرية ضد الإسلام ويقول: إن ما حدث لليهود في المدينة إنما كان نتيجة لنقضهم للعهود مع الرسول ﷺ وتحالفهم مع أعدائه ولا نعتقد أن قائداً في أي مكان وفي أي عصر يمكنه أن يتهاون مع من خانوا عهده وباعوا الوطن للأعداء وتحالفوا معهم مشيراً إلى أن ما يقول به بوش الجد هو فكر هجومي سار على نهجه المستشرقون من قبله ومن بعده في حربهم ضد الإسلام.

أمّا القول بأن الإسلام تمّ حمله على أسنة الرماح وتم فرضه على الناس كما يقول بوش يوضح. عبد اللطيف أنه من الناحية العملية لا يمكن فرض دين على أحد بالقوة لأن الدين كالحب مقره القلب وما كان مقره القلب لا يمكن فرضه أو إزالته بالقوة كذلك فإن الإيمان الحقيقي لا يمكن فرضه بالقوة على أحد وإنما هو الذي يأتي عن اقتناع وإيمان صادق طواعية والدليل الشاهد على ذلك الشعوب التي أسلمت في كل مكان دون أن يذهب إليها جندي واحد.

## المستشرق واط

أ/ د. رؤوف عباس أستاذ التاريخ بجامعة القاهرة ورئيس الجمعية المصرية للدراسات التاريخية فيحيلنا إلى ما كتبه المستشرق البريطاني مونتجمري واط في كتابه "الفكر السياسي الإسلامي –المفاهيم الأساسية والصادر عن جامعة أدنبره عام 1968 حيث يقدم واط في الفصل الأول من كتابه ما يدحض به مثل هذه الافتراءات حول النبي ﷺ وطرد اليهود والنصارى من جزيرة العرب عندما أشار إلى النظام الذي وضعه الرسول ﷺ لحكم المدينة، فاختار له عنوان "دستور المدينة" وحدد أهم ما جاء به على النحو التالي:

1–يشكل المؤمنون ومواليهم "أمة واحدة".

2–تتحمل كل قبيلة الدية أو الفدية الواجبة على من ينتسبون إليها.

3–على أفراد الأمة أن يتضامنوا تضامنا تاماً على محاربة الجريمة حتّى لو كان مرتكبها من ذوي القربى ما دامت موجهة ضد أحد أفراد الأمة.

4–يتعاون أفراد الأمة تعاوناً تاماً ضد الكفار في السلم والحرب وفي منح حق الإجارة لمن يطلبها.

5–اليهود على اختلاف طوائفهم ينتمون إلى الأمة ولهم الاحتفاظ بدينهم وعليهم أن يقدموا العون للمسلمين وكذلك يلتزم المسلمون بتقديم العون لهم في السلم والحرب.

ويضيف د. عباس لقد رد واط هذه النصوص إلى أصولها في مجتمع الجزيرة قبل الإسلام فهذه الشروط تتفق تماماً مع صيغ "الحلف" التي كانت تبرمها القبائل العربية لمواجهة عدو مشترك تعبيراً عن العرف السائد في الجزيرة العربية عندئذ وتضمن الدستور تحديداً لوضع اليهود في إطار "الأمة" فلم يهمشهم أو يستبعدهم ولم يقع الصدام معهم إلا عندما نقضوا العهد وتعاونوا مع قريش ضد المسلمين ومع ذلك ليس هناك دليل واحد على طردهم من الجزيرة العربية هم ونصارى نجران فمع اتساع حجم الدولة الإسلامية –بعد حركة الفتوح –ضرب هؤلاء في الأرض يلتمسون سبلاً أفضل لكسب العيش مما كان متاحاً في الجزيرة العربية...

## العمالة للصهيونية

من جانبه يقول المفكر الإسلامي د. عبد الصبور شاهين ليس بغريب أن يصدر هذا القول ضد الإسلام عن شخصية مسيحية عميلة للصهيونية فقد جمع أسباب العداوة من أطرافها ولا ينتظر أن يقول غير ذلك الهراء الذي كتبه والذي مكانه صندوق القمامة فهو إفرازات مصدور مريض بالسل في صدره ومن المؤكد أن أمريكا تشهد موجة من العداء للإسلام من أولئك الذين قرأوا كتاب بوش، وهو كلام شائع ولا شك بين الكثير من الأمريكيين وهو كلام لا يليق إلا بالمزابل.

ويشدد الدكتور شاهين على أن ما جاء بكتاب بوش الجد هو محض افتراء مغرض لا سند له من الحقيقة والتاريخ ولا يمكن أن يقول به غير مجنون وحسب هذا الكلام أن يهمل ولا يحرك أدنى شعرة في جسد أي مسلم رغم أنه كذاب أشر.

ويوضح د. شاهين أن الإسلام الذي يفتري عليه بوش الجد –قد ضمن معه الإنسان في أن تكون له عقيدة يختارها بإرادته ومشيئته فالعقيدة هي أعلى الهويات مقاماً وقد أطلق الإسلام لكل إنسان الحرية في أن يختار من العقائد ما يشاء حيث يقول تعالى: "وقل الحق من ربك فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر" وذلك دون إكراه طبقاً للمبدأ الأسمى الذي قرره القرآن "لا إكراه في الدين" ومن ثمّ يصبح حق الإنسان في اختيار دينه فلا يملك حاكم أو طاغية أن يجبر أحداً على اعتناق عقيدة لا يريدها، وهذا ما أقره الإسلام ويحاول المغرضون إنكاره.

**حازم عبده ـ القاهرة**

****

**شخصية العدد:**

# الشاعر
# عمر أبو قوس (1913 – 1981)

## لمحة عن حياته

* ***ولد عمر أبو قوس في مدينة حلب عام 1913 وتوفي عام 1981.***

* ***وهو من عائلة عريقة في التصوف منسوبة إلى الطريقة الشاذلية.***

* ***وأبوه محمد أبو قوس المتوفى عام 1962 كان رجلاً عطاراً، نشأ أمّيّاً ثم ثقف نفسه بنفسه فتعلم القراءة والكتابة، وأكب على المطالعة في أشهر الكتب الفلسفية والاجتماعية والأدبية والصوفية، وله عليها تعليقات وحواش كثيرة، وقد نظم الشعر الصوفي وغنّاه له المغنون مراراً من إذاعة حلب، وأنشأ جمعية خيرية ظلت ترعى الفقراء والأيتام قرابة أربعين عاماً سماها "جمعية التضامن الخيري" كان هو رئيسها وكان يعقد في منزله جلسات أدبية وصوفية وكان ابنه عمر يحضرها.***

* نظم عمر الشعر الموزون وهو في الرابعة عشرة من عمره دون أن يعرف شيئاً عن علم العروض.

* تلقى عمر دروسه الابتدائية في "المدرسة العربية الإسلامية" التي كان مديرها عبد القادر الشوّا المعروف بتأجج شعوره القومي. وهذا ما أثر في نفس الشاعر تأثيراً عظيماً، وجعلها تتأجج حماسة للعروبة والإسلام مما يَظهر واضحاً في شعره الوطني والقومي.

* انتقل إلى المدرسة العلمانية الإفرنسية حيث تعلم اللغة الإفرنسية ثمّ طرد منها مع رفيقين له بسبب قيادتهم مظاهرات الطلاب ضد الإفرنسيين المحتلين في ذلك العهد.

* فانتقل إلى المدرسة الفاروقية، ومنها إلى التجهيز الأولى في حلب حيث أكمل دراسته الثانوية وكان إذ ذاك وهو طالب أحد خطباء "الكتلة الوطنية" ومناضليها الذين كافحوا الاحتلال الإفرنسي بزعامة البطل إبراهيم هنانو.

* ثمّ حصل على الباكلوريا السورية عام 1933.

* ثمّ عين معلماً عام 1934، وظل في مهنة التعليم حتّى عام 1946.

* . ثمّ نقل بناء على طلبه من التعليم إلى ملاك وزارة الداخلية فعين مُنشئاً في ديوان محافظة حلب، ثمّ مديراً للمطبوعات والإذاعة، ثمّ مدير ناحية عام 1953، وظل في هذه الوظيفة حتّى عام 1959 حين سرِّح من الخدمة.

* تزوج عام 1950 من سيدة فاضلة هي السيدة سامية برمدا، التي رعته خير رعاية وأعانته بمالها في أعماله الزراعية، ولكنه لم يُرزق منها بولد مما كان له أعظم الأثر في نفس الشاعر ففجّر معين عبقريته بقصائد خالدة، تفيض بالحنين إلى الأولاد، وخاصّة قصيدته "الصورة المسحورة" التي أشاد بها الدكتور كمال زبيدة في مقدمته لديوان عمر. وقد اعتمدنا على هذه المقدمة في الحصول على المعلومات.

* وفي عام 1954 حتّى عام 1959 اشتغل بالزراعة فخسر فيها كل ما يملك من المال وما تملكهُ زوجته، وركبهُ دين نال منه بلاءً عظيماً وعيشاً ضنكاً، مما انعكس أثره على كثير من شعره فيما بعد.

* سافر إلى الكويت في آذار 1964 سعياً وراء العمل، ومكث هناك أربعة أشهر تعرَّف من خلالها على بعض شيوخ الكويت ووجهائها، زار أمير الكويت في ذلك الحين الشيخ عبد الله السالم الصباح، ولكنه خرج من كل ذلك صفر اليدين.

فعاد إلى حلب حيث يرسل لواعجه وهمومه في قصائد رائعة، متنقلاً بين منزله في حي الأنصاري، وبعض المقاهي المختارة، حيث يجلس غالباً وحده بين كتبه وأوراقه مدخناً نرجيلته التي يؤثرها، وهو يحلم بوفاء دينه وبطفل يبرّد وحشة حياته.

## دواوينه:

1 . حروف من نار "شعر الجهاد الوطني السوري" مطبعة طبّاخ إخوان . حلب . ط1 تموز 1946 م.

2 . وحي الليل . صدر عام 1948 م.

3 . العيون الخضر . مطبعة الشرق . حلب 1936 م . نشر وتوزيع مكتبة ربيع.

4 . جراح قلب.

5 . ديوان عمر أبو قوس "يحتوي المجموعات الشعرية الثلاث: وحي الليل، العيون الخضر، جراح القلب" طبع مكتبة البنقسلي . حلب . 1970 م . 142 صفحة قطع كبير آلة كاتبة . قدم له د.كمال زبيدة.

6 . بعض أشعاري . حلب 1974 م . المطبعة الحديثة.

7 . هذا طريقنا وهذا قائدنا . "نثر سياسي قومي" . بالاشتراك مع نديم جلال درويش . صدر عام 1959م . مطابع دار المنار دمشق وهو (الكتاب الشعبي المبسّط عن الجمهورية العربية المتحدة ونهضتها الحديثة) ويقع في 448 صفحة، وثلث الكتاب عن جمال عبد الناصر . وما تبقى عن جيش الجمهورية العربية المتحدة، وفيه عرض عام للسياسة الداخلية للجمهوريّة وعرض للمرافق العامة.

## عمر أبو قوس في آخر دواوينه
## "بعض أشعاري"
## "مرحلة الشعر الاجتماعي"

آخر دواوين عمر أبو قوس صدوراً كان بعنوان "بعض أشعاري"، وقد صدر سنة 1974 في حلب "المطبعة الحديثة".

ويضم هذا الديوان قصائد مختارة من دواوينه السابقة بلغت /36/ قصيدة هذا إلى جانب /14/ قصيدة جديدة، كان قد كتبها في مطلع السبعينيات ومؤرخة في أيلول 1970 إلى أيلول 1973 وهي آخر القصائد التي بين أيدينا للشاعر، ولا نعرف مصير الفترة التي تلت هذا التاريخ إلى أن توفاه الله في سنة 1981 وهي بحاجة

إلى بحث وتنقيب عمّا كتبه ونشره من شعر، والجدير بالذكر أن الديوان قد صدر بمقدمة للأديب البحاثة الأستاذ حسيب حلوي وهي بعنوان "الشاعر وشعره" وقد جاءت في خمس صفحات، وفيها عرَّف بالشاعر وقرّظ شعره، وأشار إلى أهم قصائده "التي ترتفع بصاحبها إلى مستوى الشعراء العالميين" على حدّ تعبيره، مثل:

"الصورة المسحورة"، و"الصورة المحروقة" و"المركبة" و"هوس" و"جنون" و"حبي" و"الحب والمعاني" و"البعث" و"ربيعي" و"المجذوب" و"شعور وفناء" و"شعور غريب" وبعض قصائده في الحب. وقد ثبّت الشاعر مقطعاً من هذا التقريظ على غلاف الديوان الأمامي.

ومما قاله الباحث في الشاعر" وكان الشاعر لنبوغه في الشعر في سنٍّ مبكرة، ووطنيته الملتهبة موضع إعجاب الزعيم السوري المرحوم إبراهيم هنانو وإخوانه أعضاء الكتلة الوطنية في ذلك الحين كالدكتور عبد الرحمن الكيالي وسعد الله الجابري فكانوا يستدعونه وهو بعد طالب دون العشرين من عمره مع صديقه ورفيقه الشاعر عمر أبو ريشة كخطيبين في إثارة الجماهير في الحفلات العامة والتظاهرات الكثيرة التي كانوا يقيمونها مطالبين بالاستقلال ومنددين بالانتداب الإفرنسي الذي كان قائماً على سورية في ذلك العهد "ص 7".

أمّا عن شعره فقال: "يتميز شعر شاعرنا عمر أبو قوس بصدق العاطفة وعنفها وإشراق الديباجة ومتانة الأسلوب الذي يكاد يكون جاهلياً، والإيجاز وطرح فضول القول ودقة الوصف والبراعة في التحليل النفسي والسرد القصصي وروعة التصوير وسمو الخيال وحسْن العرض الفني، مما يجعله بحق من أعظم شعراء العرب قديماً وحديثاً، بل هو في رأينا أشعرهم جميعاً في المفهوم الحديث للشعر مع المحافظة على الأصالة العربية والبيان الناصع "ص 9" وإن هذا الحكم لا يخلو من المبالغة والشطط في القول وفي الوقت نفسه يشير إلى بعض الميزات التي نلمسها حقاً في شعر عمر أبو قوس وهي أيضاً تكاد تتواجد لدى معظم الشعراء من أمثاله. ويهمنا في معرض حديثنا عن تلك المجموعة المختارة من أشعار عمر أبو قوس أن نتوقف عند القصائد الأخيرة التي كتبها في مطلع السبعينيات وهي على قلتها ذات أهمية على صعيد التجربة الحياتية للشاعر.

### الشاعر والشيطان

وهناك ثلاث قصائد يظهر فيها الشيطان، وفي كل قصيدة يظهر بشخصية جديدة: الأولى قصيدة "شيطان" "والثانية" بين ملاك وشيطان "والثالثة "عزيمة" وقد سبق للشاعر أن قدم لنا قصيدة "أنشودة الحرب لإبليس" من ديوان "وحي الليل" وفيها يميط اللثام عن وجه الشرّ له باعترافاته و"على لسانه" على مبدأ "من فمك أدينك" ففي قصيدة "شيطان" رسم الشاعر للشيطان شخصية محببة، وهذا على خلاف المعهود، فبدا الشيطان وفياً، وودوداً، وألمعياً وناقداً، وعليماً بأسرار الجمال، ومحنكاً خبيراً، ومؤانساً، وجميلاً، ولبيباً، وأريباً،... ولطيفاً ظريفاً، ومساعداً، وفوق كل ذلك.

**تعهدّه بالعلم إبليس جدُّهُ فقرّ بهِ عيناً وباهى وماجدا**

ولا نعجب بعد ذلك أن نرى الشاعر يهب له قلبه، ويصبحان خليلين، بعد أن أصفاه الشيطان الهوى:

**وهبت له قلبي فأصفاني الهوى خليلين إنسيّاً وأمرد ماردا**

وتتعدد مهام الشيطان في القصيدة، ولكن أهمها مهمتان:

الأولى: يوحي له الشعر ويبصرّه به. وهي مهمة عرفت منذ العصر الجاهلي.

والثانية: يدله على الجمال ويعرّفه بالجميلات، وله فضل كبير على الشاعر يستحق الشكر عليه، إذ دله على حبيبته ليلى، وأورده في حبها الموارد:

**سأشكر شيطاني الوفيّ وإن عتا — وأوردني في حب ليلى المواردا**

**أمّا دلني يوماً عليها وقادني — إليها وأغواني وما كنت راشدا**

**وما كان شيطاني غبيّاً فيصطفي — سواها ولكن ألمعيّا وناقدا**

**عليماً بأسرار الجمال محنّكاً — خبيراً بما يرضي الحسان الخرائدا**

**يبصرني بالشعر والسحر والهوى — ويمنحني مما يحوكُ القصائدا**

**فيكشف أسرار الوجود وحسنه — ويلقي بها من بين شعري فرائدا**

وهكذا فالشاعر يقدم صورة طريفة للشيطان، فيها المعاني الجديدة، وفيها اختلاف عمّا هو معهود ومطروق لشخصية الشيطان.

أمّا في قصيدة "بين ملاك وشيطان" فإن الشاعر يقدم شخصية الشيطان مختلفة تماماً عن شخصيته في القصيدة الماضية، ويبدو في هذا القصيدة وقد راح يزين للشاعر في الحبّ وصل الحبيبة، ويغويه لأنه هو في الأصل "فنان الغواية ماكر" وبالمقابل يقدم شخصية "الملاك" على النقيض من شخصية "الشيطان" فهذا الملاك نصيح وحريص على هدايته يشده "إلى أفق به الحب طاهر" ويدعوه:

**إلى حيث أرواح المحبين تلتقي — ويغمرها نورٌ من الله باهر**

ويخاطبه الشاعر خطاباً يعرب فيه عن شكره له لأنه يروم له الحسن، ويشفق عليه وعلى أمثاله من أن يميل مع الهوى، أمّا الشاعر فيصور نفسه حائراً وممزقاً بين دعوة الشيطان ودعوة الملاك، وأروع ما قدمه الشاعر في تلك القصيدة تصويره للصراع الدرامي بين الشاعر نفسه من جهة، وبينه وبين شخصيتين متناقضتين من جهة ثانية.

* أمّا قصيدة "عزيمة" فإن الشيطان يظهر فيها في البيت الأول ولا يكاد يظهر مرة ثانية، وليس هناك ملامح كافية لرسم شخصية له ويكتفي الشاعر بأن يؤكد إصراره على إجابة دعوة الشيطان إلى الحب وهذا الإصرار يؤكده عنوان القصيدة "عزيمة":

**سأجيب فيها دعوة الشيطان — وأضم والهةً إلى ولهان**

وبعد ذلك ينصرف الشاعر إلى الحديث عن الحبيبة وحبه لها.

## الاتجاه الإنساني

**. لذة العطاء**

وتتجلى أريحية الشاعر في التذاذه بالعطاء، هذا ما جسده بقوله:

**إذا التـــذّ الـــورى بالكســـب دومـــاً          فـــأعظم لـــذة عنـــدي العطـــاء**

**. حب يسع الوجود:**

ويكاد حب الشاعر يسع الوجود، يقول:

**أهـــوَ حبـــي يطـــوي الوجـــود جناحـــا          هُ، ويرقـــى حيـــث الحيـــاة تطيـــبُ**

**. روح إنسانية عالية:**

وعمر أبو قوس شاعر إنساني، كان له قلب عامر بحب الناس جميعاً:

**أحـــبُّ النـــاس مـــن دان ونـــائي          وأفـــرحُ بالحيـــاة وبالضـــياءِ**

**وتغمرنـــي الســـعادة حـــين ألقـــى          وجـــوه النـــاس تطفـــح بالهنـــاءِ**

وإن قلبه يكاد ينوء بحمل حبّه الكبير، ويعجز عن اتساعه، فتراه يطفح ويفيض كما يطفح الإناء:

**وأعجـــز عـــن مـــدى حبـــي كـــأني          إنـــاء ضـــاق عـــن رحـــب الفضـــاءِ**

ويستشعر الفناءَ وهو يحمل هذا الحب، فيرى أن الفناء يقوده لا إلى الزوال بل إلى الكمال:

**فأشـــعر بالفنـــاء يقـــودُ حبـــي          كـــأن تمـــام حبـــي فـــي الفنـــاء**

ويبدو أن هذا البيت فيه ما فيه من المعاني الغامضة التي تحتمل أكثر من وجه. وإنّ إنسانيته العالية تجعله يتعاطف مع كل المحتاجين والمعذبين والبؤساء فيأسى للجياع والحزانى ويتألم لملايين الضحايا في العالم:

**وآســـى للجيـــاع وللحزانـــى          ومـــن يشـــكون مـــن داء عَيـــاءِ**

**ومـــا تلقـــى ملايـــين الضـــحايا          مـــن البأســـاء ظلمـــاً والشـــقاءِ**

حتّى إن الشاعر يتألم للحيوان الذي يظلم بلا ذنب جناه:

**وللحيـــوان تظلمـــهُ البرايـــا          بـــلا ذنـــب جنـــاهُ ولا اعتـــداء**

ويستشعر الشاعر ذلك "النداء الخفي" الذي ينبعث من قلوب المعذبين، فيتعذب لشقاء الناس ويحمل هماً ثقيلاً تعاطفاً معهم:

**يعـــذبني شـــقاء النـــاس حتّـــى          لأحمـــل فـــيهم همـــاً ثقـــيلاً**

**وأســـمع مـــن قلـــوبهمُ نـــداءً          خفيـــاً أن أكـــون لهـــم دلـــيلاً**

كـــأني وحـــديَ المســـؤول عـــنهم ليهـــديهم إلـــى النـــور الســـبيلا

وفي قصيدة "سكينة" يصرح الشاعر للناس بأنه يحبهم جميعاً وهم يبادلونه حباً بحب، وبشاشة ببشاشة، ويبدي ألفة كبيرة نحوهم حتّى كأنه يعرفهم منذ زمن بعيد:

أحـــب النـــاس مـــن قلبـــي جميعـــاً فألقـــــاهم ويلقـــــوني ببشـــــر

كأنـــا قـــد تعارفنـــا قـــديماً وعـــاد لقاؤنـــا مـــن بعـــد هجـــر

لكـــلٍّ مـــنهمُ معنـــى فريـــد أحـــس جمالـــه البـــاهي بصـــدري

وحتـــى القـــبح أبصـــر فيـــه حســـناً غريبـــاً جـــلَّ عـــن وصـــف وحصـــر

ســـكينة شـــاعر يحيـــا ســـعيداً علـــى بلـــواه مـــن بـــؤس وفقـــر

وتكاد بعض هذه المعاني تتكرّر في قصيدة أخرى بعنوان "الحب والمعاني" وفيها تأكيد على معان معينة في الحب يتجلى فيها مذهب الشاعر في الحب والحياة:

يهـــيم قلبـــي بحـــب النـــاس كلهـــمُ وإن تنوعـــــتِ الأشـــــكال والصـــــورُ

كـــأنني كنـــت قبـــل اليـــوم أعـــرفهم ومـــا ذكـــرت لهـــم عهـــداً ولا ذكـــروا

أرى معـــانيَ شـــتى فـــي وجـــوههمُ وكلهـــا رائـــع عنـــدي ومُبتكـــرُ

فـــي كـــل نظـــرة عـــين مـــن لـــواحظهم معنـــى، وفـــي كـــل حـــالٍ مـــنهم خبـــرُ

وفي القصيدة يطوف الشاعر على الطبيعة وعلى الكون والناس فيرى معاني شتى يفتن بها ويرى في كل شيء في الوجود هوى عجباً حتّى إن الحب يفيض على الدنيا، وهو مما حباه الله سبحانه وتعالى:

أرى معـــانيَ شـــتى قـــد فتنـــتُ بهـــا يشـــعّ منهـــا الســـنا البـــاهي وينتشـــرُ

بـــل كـــل شـــيء أرى فيـــه هـــوى عجبـــاً ولمحـــة مـــن معـــاني الـــروح تختصـــرُ

طبيعـــة فـــيَّ أرضـــاها وتســـعدني بهـــا أدل علـــى فقـــري وأنتصـــرُ

ومهجـــة قـــد جلاهـــا الحـــبُّ فائتلقـــتْ فمـــا يخالطهـــا مـــن ريبـــة كـــدرُ

حـــب تفـــيض علـــى الـــدنيا خزائنـــهُ ممـــا حبـــا الله.. لا مـــا يملـــك البشـــرُ

ورحمـــة تســـع الأحيـــاء قاطبـــة ويلتقـــي فـــي مـــداها الظبـــي والنمـــرُ

**وقـــد أرى الحجـــر القاســـي فأرحمـــهُ ... لـــو كـــان يفهمنـــي فـــي صـــمته الحجـــرُ**

وإن هذا الاتجاه الإنساني ليس بجديد على الشاعر، ففي قصيدة "المائدة" في ديوانه الثالث "جراح القلب" المذيلة بتاريخ أيلول 1964 نجد مقدمة تتصدر القصيدة وفيها يقول:

"تصور هذه القصيدة أبوة الشاعر الروحية للناس أجمعين وإنكارهم إيّاه وإعراضهم عن عطائه الثرّ،" وفي تلك القصيدة يقول:

**أنـــا ذلـــك الولـــدُ المحـــبّ أبـــوكم ... أفتنكـــرون أبـــوتي وذمـــامي**

**مـــا جئـــت أســـألكم ولكـــن جئـــتكم ... بـــدمي وكـــل صـــبابتي وهيـــامي**

**وبـــزادي الموفـــور أبســـطه لكـــم ... فرحـــاً وأســـقيكم عليـــه مـــدامي**

**ومـــددت مائـــدتي لهـــم فتضـــاحكوا ... منـــي وعـــافوا خمرتـــي وطعـــامي**

والشاعر يبسط مائدته للناس بعد أن قام برحلة في الفلك البعيد وطاف الكواكب ورأى سكانها وأخذ سرّ صفائهم وهنائهم ومن ثمّ عاد يحدوه الشوق لأحبابه في الأرض:

**وصـــعدت فـــي الفلـــك البعيـــد محلّقـــاً ... فشـــهدت فيـــه عجائـــب الأجـــرام**

**ورأيـــت ســـكان الكواكـــب قـــد غنـــوا ... فيهـــا بعـــيش نـــاعم ووئـــام**

**فأخـــذت ســـرّ صـــفائهم وهنـــائهم ... وطرائـــف الأهـــواء والأحـــلام**

**ورجعـــت مـــن ســـفري البعيـــد مـــثقّلاً ... بغنـــائمي وحـــوادث الأيـــام**

**ما استجد على حبه:**

في آخر قصيدتين كتبهما الشاعر عام 1973 نجد أنه قد طرأ على حبه تغيير ملحوظ بحيث أصبح أكثر تعقلاً وأصبح ضميره يعذبه حين تسول له نفسه حب امرأة لها زوج حريص عليها فيفضل التراجع بعد أن يفكر بوصالها:

**عزمـــت علـــى وصـــل الحبيبـــة صـــبوة ... وكـــدت ولـــم أفعـــل وفـــاء لحبهـــا**

**أنزههـــا والحـــب عمّـــا يشـــينها ... وأطلـــب عنهـــا البعـــد حبـــاً بقربهـــا**

**أأخفضـــها مـــن طـــول ســـموّها ... بعينـــيّ أم أبغـــى هوانـــاً لربهـــا**

**ومـــا هـــو إلا خيـــر خـــلّ عرفتـــه ... حريصـــاً عليهـــا كـــافلاً كـــلّ إربهـــا**

**ومـــا لـــذةٌ أحظـــى بهـــا ثـــمّ أكتـــوي ... بنـــار عـــذاب الـــنفس أو طـــول كربهـــا؟**

أفارقهـــا والـــنفس تقطـــر حســـرة عليهـــا وقلبـــي والـــه مثـــل قلبهـــا

فيـــا لغـــرام لـــم أجـــد فيـــه راحـــة ويـــا لحيـــاة أجـــدبت بعـــد خصـــبها

وفي قصيدة "حيرة" وهي القصيدة الثانية التي يتبلور فيها مذهبه الجديد فالأمر كذلك لا يختلف كثيراً والفكرة تكاد تكون واحدة فالموقف الذي يتعرض له الشاعر كالمواقف السابقة إذ يقع في الحيرة أمام من يحب ويدخل في صراع مع النفس التي تسوّل له بالإقدام، فيهمّ بها ولكن يمنعه هذه المرة التُّقى، ومن قبل يصرح بأن التّقى لم يكن رادعاً له في وصال امرأة لها زوج.. ثمّ يتساءل بينه وبين نفسه كيف أفعل أمراً لا أرضى أن يفعله غيري مع زوجي، وكيف بعد ذلك أدّعي طهارة القلب واليد، ويقرر في النهاية التراجع لأن هذا هو الظلم بعينه، ولا ظلم مثله وهو ليس من طبعه ولا من أهدافه:

أهـــمّ بـــه حينـــاً فيمنعنـــي التقـــى ومـــا ألفـــت نفســـي طـــويلاً ومحتـــدي

أأفعـــل مـــا آبـــى لزوجـــي مثلـــه وأزعـــم أنـــي طـــاهر القلـــب واليـــد

لعمـــري هـــذا ظلـــم لا ظلـــم مثلـــه ومـــا هـــو مـــن طبعـــي ولا هـــو مقصـــدي

### الرسائل الشعرية:

ضمّن الشاعر ديوانه "جراح قلب" سبع رسائل حب ويبدو أن الشاعر كتب تلك القصائد على شكل رسائل لأن الحبيبة التي أرسلها لها هي من دمشق وهو في حلب:

روحـــي علـــى الشـــام مـــا تنفـــك حائمـــة شـــوقاً إليـــك وفـــي الشـــهباء جثمـــاني

كأنهـــا طـــائر غابـــت أليفتـــه فطـــار فـــي الجـــوّ يـــدعوها بتحنـــان

ويقول في الرسالة الرابعة:

فيـــا جـــارة الفيحـــاء هـــل لـــك عـــودة إلـــى حلـــب فـــالنفس أعيـــت كلومهـــا

وفيها يقول:

أيعشـــق مثلـــي ذات بعـــل وأدعـــي وقـــاراً، لقـــد أودى بنفســـي رجيمهـــا

وقـد صـرت فـي الخمسـين وازددت أربعـاً وحـــالي حـــال لا يـــرثّ قـــديمها

وفي الرسالة الخامسة يقصّ عليها رؤيا، وفيها رآها عروساً تُزَفّ إليه:

رأيتـــك أمـــسِ فـــي الرؤيـــا عروســـاً تـــزفّ إلـــيّ ضـــاحكة المُحيّـــا

وفـــوق جبينـــك الوضـــاح تـــاج عليـــه الـــدرّ يلمـــع كالثريّـــا

وفي الرسالة السابعة والأخيرة يبين أن حبه كان لامرأة متزوجة في حين كان زوجها لا يرقى إلى لطفها وحسنها، لذلك يشير عليها أن تعطي زوجها جسمها فقط وتترك روحها له وحده:

**يـــا خلـــة عنـــد زوج لا يقاربهـــا — حســـاً ولطفـــاً وحســـناً غيـــر معهـــود**

**أعطيـه مـا شـاء مـن جسـم تملّكـه — ظلمـــاً فـــذاك قضـــاء غيـــر مـــردود**

**وأفـردي الـروح لـي وحـدي أهـيم بهـا — وأصـــــطفيها لشـــــعري والأغاريـــــد**

وأطرف ما في القصيدة تلك الفكرة الجديدة التي يقترحها على الموت وهي أن يعطيه قلبه لعلّه يرعوي ويكف عن قسوته وعسى أن يصبح لديه شعور بالرحمة والحب وإحساس بجمال الحياة:

**ســـأعطيك قلبـــي مـــرة إن أردتـــه — عســـاك بـــه حينـــاً مـــن الـــدهر تشـــعرُ**

**وعينـــيّ كـــي تلقـــى الحيـــاة جميلـــة — وتبصـــــر منهـــــا مـــــا أراه وأبصـــــرُ**

**فتعشـــقها عشـــق المحـــب حبيبـــه — وتتركهـــــا تـــــزداد حســـــناً وتبهـــــرُ**

وفي المقطع الثاني والأخير من القصيدة ينقلنا نقلة بعيدة ليصل بنا إلى "النهاية" التي قصدها من عنوان القصيدة، وقبل أن نتساءل: أي نهاية يقصد، نتركه يرفع الستارة عن تلك النهاية التي، وإن كنا نتوقعها، لا يمكن أن نتصورها على تلك الشاكلة التي لا تخلو من الغرابة:

**ظللـــت أداري الـــوحش أدفـــع شـــره — وظلـــت عيـــون الـــوحش نحـــوي تنظـــرُ**

**ومـــرت قـــرون بعـــد ذاك كثيـــرة — وفـــي الحـــي قبـــر دارس الرســـم مقفـــرُ**

**عليـــه مـــن الماضـــي البعيـــد كتابـــة — تغيـــب علـــى مـــر السّـــوافي وتظهـــرُ**

**هنـــا قبـــر مـــن أغنـــى الحيـــاة بشـــعره — ومـــن عـــاش محرومـــاً وفيـــه تجبـــرُ**

وإن النقلة البعيدة التي أشرنا إليها تتمثل في مرور قرون بعد ذلك إذ يقفز فقزة تاريخية عبر الزمان ويضعنا أمام قبر دارس تقادمت عليه السنون وكادت الكتابة المنقوشة عليه تغيب بفعل عوامل الحت من رياح سافية، وهذه النقلة لا شك في أنها نقلة قصصية بارعة تفاجئنا بأسلوبها الذي لعب به الشاعر ليوهمنا وليتركنا نتساءل عن صاحب هذا القبر وخاصة بعد أن كان يتحدث بضمير المتكلم "ظللت أداري الوحش" فإذا به يتحدث عن قبر من القبور نجهل صاحبه ويبدأ بالتحدث عن صاحب القبر بضمير الغائب المجهول "هنا قبر من أغنى الحياة بشعره" وحين نمضي مع الشاعر في حديثه عن صاحب ذلك القبر الذي أغنى بشعره الحياة تتكشف لنا الأبيات عن تلك النهاية المأسوية التي أراد الشاعر من خلالها أن يصور لنا نهايته على نحو غير مباشر بعد أن أوهمنا أنه يتحدث عن شخص آخر وهنا تبدو قيمة القصيدة الفنية التي توسل فيها بطرائق القص الفنية وخاصة عنصر المفاجأة والتشويق إلى جانب أهم عناصر القص الأخرى التي جعلت القصيدة ترتقي بفنيتها إلى مستوى تجاوز فيه الشاعر أفق القصيدة التقليدية وقد يفهم من تلك القصيدة

أن الشاعر حاول أن يرثي نفسه ويندب حظه في هذه الدنيا التي عاش فيها عيشة الفقر والحاجة والحرمان وهذا غير مستبعد ولكنه مع ذلك ارتقى بقصيدته، ولم يكن كغيره من الشعراء الذين رثوا أنفسهم بالطريقة التقليدية المعهودة. إن الشاعر لم يكتف برثاء نفسه وإنما تجاوز الزمان وكان شاهد موته وانتقل معنا ليشهد قبره وما سيحل به بعد مرور عدة قرون وحدثنا عمّا سيقال عنه كما لو أنه بين زوار قبره، ويسمع ما يقولون ولا يخلو كلامه من الفخر والاعتداد بشعره "فهو الذي أغنى الحياة بشعره"، وهو الذي عاش محروماً ولم يهن أو يتنازل عن أنفته واختتمها بأهم صفة يحرص الشاعر على إبرازها "فقد كان ذا قلب يحب ويغفر".

## الجنة الضائعة

وإذا كانت قصائد الشاعر في معظمها لا تخلو من عناصر القص فإن قصيدة "الجنة الضائعة" جعلها "قصة شعرية" وهي أطول قصيدة في دواوينه وتقع في "136" بيتاً وقد جعل كل أربعة أبيات تنتظمها قافية واحدة وعلى هذا الأساس فالقصيدة فيها تنوع في القوافي.. وقد سبقه علي الناصر في كتابة القصة الشعرية المطولة وهذه القصيدة تحتاج إلى دراسة مستقلة.

***

### المراجع :


1 . *شاعر العرب المناضل الشعبي عمر أبو قوس . نديم مرعشلي . مطبعة السلام . حلب، مكتبة اللواء . القامشلي . 1950.*

2 . *الأدب العربي المعاصر في سورية . سامي الكيالي . دار المعارف بمصر ت 1968 م.*

3 . *الحركة الأدبية في حلب . سامي الكيالي . القاهرة 1957 م.*

4 . *معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين . عبد القادر عياش . دار الفكر . دمشق 1985 م.*

5 . *تاريخ الشعر العربي الحديث . أحمد قبش . دار الجيل . بيروت 1971 م.*

6 . *فنون الأدب المعاصر في سورية . عمر الدقاق . دار الشرق العربي . حلب 1971 م.*

7 . *وجوه الراحلين . عبد السلام العجيلي . دار مجلة الثقافة . دمشق 1982 م وفيه كلمة ألقيت في حفلة تأبين عمر أبو قوس التي أقيمت في قاعة المركز الثقافي العربي في حلب في /5/ تشرين الثاني 1981.*

8 . *شعراء معاصرون في سورية . محمود ياسين (ابن الريف) مطبعة الضاد . حلب 1969.*

9 . *مقدمة د. كمال زبيدة لديوان عمر أبو قوس.*

10 . *مقدمة د. محمد يحيى الهاشمي لكتاب شاعر العرب عمر أبو قوس.*

11 . *نعي الشاعر عمر أبو قوس في مجلة الفيصل ت العدد 56 . كانون الأول 1981.*

12 . *مقال: حكاية الفكر في حلب . علي الزيبق . مجلة الأديب . العدد 9 سبتمبر 1957.*

13 . *مقال: قصة القلم في حلب . علي الزيبق . مجلة الأديب . العدد الرابع أبريل . 1970.*

14 . *مقال: في الذكرى العاشرة لرحيل الشاعر عمر أبو قوس . محمد كمال.*

15 . *مقال: عمر أبو قوس الشاعر . قدري القلعجي "ضمن كتاب شاعر العرب عمر أبو قوس" وهو منشور في جريدة "المكشوف" بيروت.*

16 . مقال: حروف من نار للشاعر عمر أبو قوس . خليل هنداوي "ضمن كتاب شاعر العرب عمر أبو قوس" وهو منشور في "برق الشمال" حلب.

**فواز حجو- سورية**

***

# قراءات

* قصص العدد الماضي........................................محمد قرانيا

# قصص

# العدد الماضي

ضمّ العدد 405 من مجلة الموقف الأدبي الصادر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، لشهر كانون الثاني من عام 2005 القصص الآتية:

1 . الخاتم. قصة: هيثم محسن الجاسم. العراق.

2 . من أوراق عوض الغبساوي. قصة: مصطفى الولي. فلسطين.

3 . الضعيف. قصة: محمد نديم. سورية.

4 . أتعذّب من قلة الموت. قصة: ليلى الجهني. السعودية.

5 . طائر النافذة المغلقة. قصة: حسن إبراهيم الناصر. سورية.

## أولاً: الخاتم. قصة: هيثم محسن الجاسم.

تحاول القصة أن تضع قارئها بين عالمين؛ عالم الطفولة الذي يمثل البراءة والفطرة والحلم، وعالم الكبار المنهك بهواجسه وهمومه الثقيلة على النفس، ومن خلال هذين العالمين ترتسم صورة واقعية للشرق المجبول بمزيج عجيب من الموروثات الشعبية والخرافات والحلم، والواقع المعتم الذي يذخر بالكوابيس، التي تجثم على صدور أهله.

ابتدأت القصة بداية جميلة تنشدها النفس الإنسانية، حين تأخذ بيد القارئ إلى البساطة المتناهية في علاقة الأم التي تريد لابنها أن تتحقق أمانيه في الحياة، وذلك بأيسر الطرق، وهذا الحرص الأمومي ينمّ عن موروث ثقافي شعبي يجثم على العقلية المشرقية التي نشأت على حب سماع قصص ألف ليلة وليلة، وحكايات علاء الدين والمصباح السحري.. لذلك ظلت هذه الثقافة معششة في العقول على الرغم من تطاول الزمن وبُعد العهد به، ونأت عن دخول القرن الحادي والعشرين بزخمه التقني العلمي والمعلوماتي، حتى ليخال المرء أن المشرق منقطع عما يجري في العالم من حوله، ولا يزال يدور في فلك حكاياته، ولا أقول غيبياته، لأن الحكاية وعالم السحر له سلطانه الآسر على النفوس.

تبدأ القصة بمدخل حكائي طريف:

"حلت أمي عقدة القماش الأزرق الحاوية على الخاتم الجميل، قالت وابتسامة شفافة مرتسمة على محياها:

. البِسْ هذا الخاتم حتى تتذكّر أمك ولا تنساها..".

ويمتثل الابن لرغبة أمه، غير مكترث به في البداية، ويمضي اليوم الأول بسلام وينام تلك الليلة متعباً من مشاق العمل، لكن ما إن رأى صديقُه الخاتمَ في إصبعه في اليوم الثاني حتى قال مندهشاً: "خاتمك مثير. أشعر بالخوف أول مرة، وزاد من دقات قلبي..".

وينسى السارد أن يخلع الخاتم من إصبع يده في الليلة الثانية، فتأخذه الكوابيس المرعبة التي نبتت في جسمه، وسدّت عليه منافذ الحياة، حتى إذا ما حاول نزعها وإزالتها، أحس أنه ينتزع عضواً من أعضاء جسده، ولم يتخلص من هذا الكابوس الدموي إلاّ حين أتى أفراد أسرته على صراخه، ولم يتوقف عن الصراخ والألم إلاّ عندما نزعت أمه الخاتم من إصبعه، لكن الدماء ظلت تنزف من جروح غائرة، وثمّة شروخ خططت جسده بوحشية، وكانت ملابسه ممزقة، ظهرت تحتها كدمات مزرّقة سوداء، وآثار مخالب شرسة، قطعت أجزاء من لحم فخذيه وإليتيه!...

هذه النهاية الدموية يردها السارد إلى عدم تخلصه من الخاتم، بمعنى أن الخاتم متلبّس بأرواح شريرة أو قوى خارقة، وقد أكد على ذلك في النهاية، إذ تركت آثارها على جسده، وهنا لابد للمتلقي من التساؤل: هل هذا ترميز إلى القوى الظالمة الدموية التي تحكم المجتمع؟... فإذا كان الرمز يشير إلى السلطة، فإن ثمة ربطاً فنياً بين الدلالة الحكائية والواقع، نلحظه من خلال الاعتقاد بالقوة الخارقة للخاتم، فالقاص بغية تحقيق ذلك يُدخل حكاية داخل حكاية، أو حكاية داخل القصة، تسردها الأم، لتقنع ابنها بوضع الخاتم في إصبعه، وتوضّح له أن رجلاً حمل خاتماً به طاقة سحرية، فحملت هذا الطاقة رغبة الرجل وعلقتها على الفتاة المعشوقة، فهرعت إليه طائعة، حتى إذا ما نال منها وطره، اضمحلت هذه الطاقة السحرية، وهنا يمكن القول إن الخاتم مسخر لخدمة الرغبات الشريفة والخيرة، وليس الشريرة، وهذا لم توظفه القصة في النهاية، لأنها تركت السارد المرهق من العمل يقبل تنفيذ رغبة أمه من دون وعي، ومن ثم يعاني من ويلات الكابوس الدموي الذي جعل من لحمه أشلاء...

إن ثمّة شرخ بين شخصية الأم والابن السارد ليس في الثقافة الموروثة فحسب، وإنما في المعاناة أيضاً، فالأم تريد لابنها أن يصل إلى مايريد ويتمنى بأسهل الطرق/الخاتم، وحتى لو كان ذلك الوصول إلى فتاة يعشقها، بينما هو يعود من عمله اليومي مرهقاً فينام من دون أن يشعر بمن حوله.

إن القصة على الرغم من المسحة الحلمية الممزوجة بحكائية سحرية تثبت مرجعيتها الواقعية من خلال بسط الأم ثقافتها على الولد، ومركزيتها الأسرية بوصفها مركزاً من مراكز التعبير عن الماضي/الحلم/ الرغبة، والتي تتداخل في بعضها، لتشكل وعياً مشوهاً، تنعكس آثاره على الابن الذي يغدو أشبه بالآلة، يعمل ويطيع الأوامر، ومن ثم يدفع الثمن الباهظ نتيجة استسلامه وتسليمه وعدم وعيه... وكم يتمنى القارئ لو أن الكاتب عمل على توظيف الخاتم في دفع الظلم مستفيداً من معطيات الحكاية الشعبية "مصباح علاء الدين"، وتحميله إسقاطات معاصرة، كما أن الكاتب جعل الأشياء الغريبة التي نمت على جسد السارد من النبات، ولو أنها كانت من مواد صناعية معاصرة لخدمت الدلالة الرمزية أكثر من النباتات المتسلقة، لأن النبات في الطبيعة غذاء الإنسان، يعيش معه وعليه منذ أن تبصر عيناه النور.

## ثانياً : من أوراق عوض الغبساوي. قصة: مصطفى الولي.

لا شيء يمدّ الكاتب العربي بمادة دسمة للكتابة كالقضية الفلسطينية التي أثبتت غزارة نبعها، وتواصل تدفقه على مدى أكثر من نصف قرن مضى، وقد واكب الكاتب العربي بصورة عامة، والفلسطيني، بصورة خاصة، الحدث، ورصد كل حركة ونأمة فيه، ووقف على أبعاد المكان الذي يعيش فيه أو يحل به في الداخل وفي الشتات، وكانت نماذج إنسانية خالدة قرأناها في البدايات مع خليل بيدس وإسحق موسى الحسيني، ثم مع غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا، ولا نزال نقرأها مع فاروق وادي وحسن حميد والسلسلة الأدبية طويلة التي احترفت الأدب والفن والإبداع المقاتل..

في قصة (من أوراق الغبساوي) نقف على جانب عريض من حياة المثقف والأديب الفلسطيني الضائع في الشتات بين خيام الصفيح ومدن العالم، وأقبية المخابرات، وهو أينما حل أو ارتحل يحمل جروح روحه وندبات جسمه هويةً متميزةً بعلاماتها الأبدية الفارقة.

قسم الكاتب قصته إلى ثلاثة مقاطع، رصد في المقطع الأول الذي يحمل عنوان (صوتي ليس صوتي) حالته النفسية من خلال فقدانه صوته، وقد بذل جهداً كبيراً على الهاتف ليقنع زميله المتحدث من الدانمارك بأنه هو (عوض) وليس غيره، وتسمية الشخصية بهذا الاسم فيه دلالة حية على الشخصية الميتة التي لم يعد صاحبها يتعرف إليها، ويحاول أن يعوّض عنها بما يمكنه من علامات وعلاقات تثبت كينونته، حتى إن صديقه يسأله بعد أن أكّد له بأنه (عوض):

" . أهذا صوتك؟..

وأجاب نفسه بنفسه.. لا... لا.. لست عوضاً...".

وفي المقطع الثاني الذي حمل عنوان (الزفرات) ينتقل السارد التائه إلى محطة أخرى، فيرصد . وهو في إحدى المدن الأوروبية . العلاقة بينه وبين امرأة تتعاطف معه بعد أن وقفت على معاناته وغربته واغترابه، ولعل هذا المقطع أجمل المقاطع الثلاثة، لا لأنه يرصد العلاقة العاطفية بين الذكورة المضطهدة والأنوثة المستعذبة، وإنما لأنه استطاع بترامیزاته الجميلة أن يختزل القضية الفلسطينية، وينقلها إلى وعي الآخر الذي يحاربنا بأسلحته على أرضنا، ويقيم التفاهم معه بالحوار الإنساني العفوي، بصوره الفنية التي تعبّر عن إتقان الكاتب صنعة السرد القصصي، وإمكاناته في ترتيب أسباب التناسب الصوري بين ثنائيات الذكورة والأنوثة، والوطن والمنفى، وبين العربي الآخر، عبر حرفية عالية، وتخييل بالغ الرهافة والدقة، حيث تنبثق المفارقة الحضارية الطافحة بمثيرات الأسى والسخرية السوداء معاً، مما سمح بإنتاج نص شاعري الأسلوب، عالي الدلالة، يعبّر عن المشهدية الحوارية بين السارد الفلسطيني والفتاة الأجنبية، فينجز القاص في سرده مواجهةً جسدية/ روحية في مواجهةٍ متوترة، على الرغم من هدوء شخصيتها، لتفضي هذه المواجهة إلى السراب، حيث تفتر رغبة الذكورة في أثناء اللقاء الجنسي نتيجة تأثرها بالموقف الوطني/ النفسي:

"قالت لي:

ـ كنت أبحث عن الإنسان فوجدته فيك، ثم أخذت تقرع حضارتها المجوفة والرتيبة، وأثنت على سحر الشرق الذي أتيت منه.

بكيت لها آلام الشرق الساحر، وأظهرت لها دهشتي بعقل الغرب وعلمه ونظامه، فأطلقت هي زفرات ضيق من دهشتي بعالمها".

إن هذا التبادل الوجداني المعرفي يعيد إلى النفس حقيقة وجودها المتوحد في كيان (إنساني) يلتقي فيه العالم؛ شرقه وغربه، بالمشاعر والآمال والحب، وتزول الفوارق من عالم القرية الصغيرة، وتنعدم النعرات، وقد أظهر المقبوس السابق تعلق الغربي بسحر الشرق، وتعلق الشرقي بتقنية الغرب، وهذا التبادل الروحي من شأنه أن يوحّد العالم، ويفجّر في خلد المتلقي أمنياته السلمية التي يتمنى فيها أن تكون العلاقة بين الشعوب قائمة على الحب والتفاهم والحوار الحضاري، وأن روحانية الشرق تكمل النقص الذي يعتور مادية الغرب، وكم كنت أود كقارئ معجب بهذا النص القصصي، لو أن الكاتب نفح في الجسد الإنساني/الذكورة والأنوثة أنسامَ المحبة الصوفية بدلاً من اللقاء الحسي الجسدي السديمي، الذي أحبطه الشعور بالظلم، ومادام الشاب قد ماتت في جسده الرغبة أمام جسد صديقته، فليكن ثمة تسام، وليكن ثمة ارتقاء وترفّع، فلا شيء يعوّض الروح والجسد سوى التخلص من لزوجة الأرضي والارتقاء إلى السماوي، وهذا مالم تأت عليه القصة، ولم تقدّم سوى الشخصية معبأةً بزخم الشتات الذي أثار تعاطف الآخر معه، وهنا يمكن القول إن القصة حملت دلالالتها القيمية، وعبّرت عن توق الإنسان العربي الحضاري والمعرفي والرغبة في التواصل الإنساني، والاتصال بعالم التكنولوجية، على الرغم مما يختزن في داخله من إحباطات الشرق المسكون بالقتل والتشرد.

إن تعاطف الآخر الغربي مع الإنسان العربي قابل للتأويل، وإعادة إنتاج المضمون، بوصفه متخيلاً قائماً بذاته، على الرغم من تداخله مع العالم الموضوعي والوجداني، حتى تبدو أحداث هذا العالم قابلة للتأويل وجدانياً أكثر مما هي قابلة للشرح والتفسير والتنظير في مسائل السياسة والمجتمع، التي تغدو جزءاً من صميم بنية النص القصصي، وهذا لا يعني بأيّ حال أن المتخيّل القصصي ينقل الواقع، لأن نقل الواقع لا يحقق القيم الدلالية المرادة، بل إن الواقعي في منظور الكتابة الطموحة لا يتحقق من خلال الواقع، وإنما يفيض أحياناً، ويحتاج إلى استكمال الصورة عبر الخيالي، وهذا ما حققه الكاتب بشيء من الفنتازيا في المقطع الأول حيث لم يتعرف صاحب الصوت على صوته نفسه.

لقد تجسد اللقاء الحضاري بالآخر في الأنثى، ووقفت الشخصية العربية أمامها في امتحان عسير، ألقى عليه في لحظة الاتصال الجسدي أثقال الواقع العربي المحقون بالقهر والانهزامات والتنازلات، ليجد نفسه في مواجهة مدّ حضاري واقعي، وكانت المرأة الأجنبية في القصة شأنها شأن مثيلاتها في الرواية العربية معادلاً موضوعياً أو مكانياً لحضارة أو ثقافة ما، وقد أضفى عليها الكاتب حساسيته وذاته، ومنها قوله: "في جولة لنا مع الجغرافيا، التبس عليها المكان الذي أتيت منه، فكيف آتي منه، وأنا لا أعرفه كما لا أستطيع الذهاب إليه.

عادت هي إلى منطق الواقع والمحدد والملموس، فأفهمتها أنني لا ألعب معها لعبة سحر شرقية، فأنا أتيت من الغبسية دون أن أعرفها، والمحطة التي حصلت منها على تذكرة السفر عابرة إلى كل الجهات باستثناء جهة واحدة هي مكاني الأول".

إن الومضة الشعورية المكثفة تلخص قضية المشرد الفلسطيني برمتها، وواضح ما فيها من الموازنة بين حال وحال مضاد، يظهره الالتباس الذي وقعت فيه المرأة وهي في حالة عري تنتظر بلوغ ذروة متعتها، وهذه الصورة جاءت جواباً حادّاً قاطعاً صادماً لها. وهو الأساس الذي أقام عليه الكاتب بنية هذا اللقاء الجسدي الذي يشع بالألم والحزن، والسارد لا يطلب المتعة . كما يبدو من ظاهر النص . ولكنه يريد التعرية وكشف العالم على حقيقته، وهذا شبيه بالكوميديا الدامعة، أو الدعابة السوداء في السريالية.

هذه اللفتة الجميلة في الحوار الحضاري بين الشرق والغرب، كان عند جميع الكتاب العرب يؤدي إلى سراب، كما قالت القصة، أو إلى متاهة أو طريق مسدود، لأنها تبنّت مقولة الشرق شرق والغرب غرب، والعلاقة الجنسية كانت تعويضاً للذكر الشرقي المهزوم في احتضان الجسد الأنثوي الغربي الهازم، إلاَّ أن اللقطة المشهدية في السرد تكثفت في خصاء العربي الذي لا وطن له، وأن الآخر لا يستطيع أن يقدّم لقضيته شيئاً سوى التعاطف/ الجسد، لأنه ليس صاحب قرار، وهنا تبدو العلاقة الجوهرية شبه معدومة، وشخصية القصة الرئيسية تغدو كتلةً إنسانية، مرمية على هامش التاريخ، غير مسموح لها أن تعود إلى وطنها، ولا تتمكن من الاستقرار في وطن آخر، وهذا المشهد التراجيدي تحديداً، يعيد إلى الأذهان فحوى قصة زكريا تامر (البيت) التي كتبها للأطفال منذ حوالي ربع قرن، وحكى فيها عن مجموعة من الطيور جاءت من كل الجهات لتحضر اجتماعاً في مكان ما، وحين ينتهي الاجتماع، تعود جميع الطيور إلى أعشاشها/ أوطانها التي قدمت منها باستثناء الطير الفلسطيني الذي ظل مكانه وحيداً حائراً، لا يعرف إلى أين يعود؟!..

إن قصة عوض تقوم على إيقاع الجرح والإحساس بالألم، الألم من الأهل، المتمثل في المتعاونين مع رجال الأمن الغربي الذي يطلبون منه الاعتراف حين ألقي عليه القبض، والألم من الآخر الذي يلاحقه في كل مكان يجرجره إلى زنزاناته، مع أنه يحمل وطنه وتاريخه وهويته ولا يتخلى عنها، فيعرضها أمام الأنثى المتعاطفة مع جسده، "قلت لها جراح جسدي، ليست من مبضع طبيب، زفرت زفرة أخرى ظننت أنها دعابة، ورسمت لها عدداً من أنواع القذائف وشظاياها، وبينت فروقاتها حسب المنشأ ومكان التصنيع "وفي هذا رسم لأبعاد المكان الفلسطيني والجسد الفلسطيني الذي يعمل على إذكاء الإحساس بمأساويته، فضلاً عن إدانة العالم الذي يسير في مسار عبثي، ولهذا كانت الشخصية الساردة مشتتة بين وطنها الذي تحمله في روحها وجسدها، وبين الآخر الذي تدخل معه التيه، فيصل في المقطع الثالث الذي يحمل عنوان (قرار اتهام) إلى أقبية المخابرات الأجنبية، حيث يخضع لعمليات غسل دماغ بوصفه مثقفاً وكاتباً من العصور الغابرة. استدعوه لتصحيح أفكاره العتيقة، واستبدال أبطاله وحذف الأحداث التي لم تعد تناسب روح العصر..

القصة يمكن أن نقرأ فيها دلالات كثيرة أخرى تطل علينا من خلف السطور، ولو أنصف الكاتب قصته لأعاد كتابتها جاعلاً من المقطع الأوسط (زفرات) قصة مستقلة، وذلك بإغنائها بما يخدم المشهد (الذكورة /الأنوثة) أو (علاقة الشرق بالغرب) وهذا لا يعني بأيِّ حال أن القصة الحالية بمقاطعها الثلاثة وشكلها الراهن ليست جميلة، فهي مكتملة العناصر، مستوفية شروط نجاحها الفنية، وهي تشد القارئ بأسلوبها الشاعري بدءاً من العنوان المقتبس من المكان الفلسطيني والإنسان الفلسطيني، وانتهاء بالشخصية المرمية في منتزهات الأمن الغربية التي "يشتم منها رائحة ذوبان الجسد" والتي تكمّل في الخارج الدورَ الذي تقوم به سلطات الاحتلال في الداخل الفلسطيني.

## ثالثاً: الضعيف. قصة: محمد نديم.

ينقل القاص محمد نديم حادثة واقعيةً من منطقته التي يعيش فيها، في الشمال الشرقي من الأرض العربية السورية، والحادثة المنقولة هي أسلوب قديم جديد ينتهجه أبناء المنطقة الريفية، حيث الحب بين الفتى والفتاة له تقاليده المتوارثة، إذ يتنافس أكثر من شاب على حب فتاة واحدة رغبةً في زواجها، وقد تنتهي المنافسة بتصفية الشاب الأقوى للأضعف، وهذا ما اشتغلت عليه القصة، فابن المختار يدخل على خط الحب بين نواف وزهرة، فلما لم يبتعد عن طريقه، لا يجد أمامه سوى إطلاق الرصاص عليه، وهنا تظهر مشكلة

جديدة تشغل الحياة الاجتماعية، تبدأ بالوساطات الساعية بالصلح، وقد لا تنتهي بما يسر الخاطر. كما حدث في هذه القصة، حيث رفض والد الضحية (الضعيف) اجتماعياً المصالحة مع (القوي) (المختار) فيصمم على الثأر...

كل ذلك أمر طبيعي معهود في حالات الحب والثأر والعادات السائدة في الريف، لكن الكاتب استطاع أن يتحول بمسار الحدث الاجتماعي قليلاً عن خطه الاعتيادي، مستفيداً من اختصاصه القانوني وعمله في المحاماة، فيدين الواقع الاجتماعي والإداري برمته، حين يجعل السلطة تتدخل لصالح الطرف القوي /المختار، وإضاعة الحق، سواء أكان في أعراف العشائر، أم في المحاكم الجزائية. فلما عادت الوساطة الثانية خائبة، عملت على ترسيخ الظلم، وجرجرة الرجل الضعيف والد الضحية إلى المخفر، بعد أن أهانت أفراد أسرته، وأخذت منه تعهداً بعدم التعرض للمختار وأفراد أسرته بأيّ أذى..

رُسمت شخصية (الضعيف) بعناية فائقة، فقد بقي الكهل على إصراره، ثابتاً على موقفه "كان العجوز يرى ويسمع ما يجري أمامه من دون أن تتغير ملامح وجهه الجامد، عندما أجبره رئيس المخفر على أن (يبصم) على تعهد، يقر فيه بأنه لن يتعرض بعد اليوم لأي من الشاكين، وأنه سيكون مسؤولاً أمام القانون والمخفر حتّى عن أي طارئ يقع لهم.."

واستكمل القاص رسم هذه الملامح الجامدة بالتغلغل إلى نفسية الرجل الذي كان قد صمم على أن يأخذ أولاده الصغار بالثأر عندما يكبرون، وقد لمس الطرف الآخر هذا الجانب النفسي "العجوز ضعيف.. أي نعم، لكنه لن يبقى ضعيفاً إلى الأبد، خاصة عندما يكبر أولاده الصغار".

لقد بدت الحادثة من خلال البعد البيئي للمنطقة مشابهة للواقع، وكانت شخصياتها الروائية الشعبية الريفية؛ الذكور والإناث، وشخصياتها الرسمية أيضاً تحتكم إلى واقع اجتماعي وإداري منحاز، تكتسب منه أفعالها وسلوكها وعاداتها وعلاقاتها وأنماط تفكيرها، فهي لا تفصل بين الواقع في القرن الحادي والعشرين والموروث الثقافي في الحب والزواج والثأر والمصالحة الذي كان سائدا منذ مئات السنين، وهذا من شأنه أن يظهر الفارق الكبير بين الحالة التي يعيش فيها الريف، وحالة المجتمع المدني، من حيث تحكّم الأعراف بدل الاحتكام إلى القانون، على الرغم من تلميح الكاتب إلى دخول الثقافة إلى المجتمع الريفي، وتبوأ بعض أبنائه أعمالهم معلمين وإداريين..

## رابعاً: أتعذّب من قلة الموت. قصة: ليلى الجهني.

هذا نص قصصي اعتمد على التداعي والمنولوج الداخلي، لذلك كثرت فيه التهويمات حول (الموت) موضوع النص الرئيسي، وطافت به الكاتبة في أجواء محلية (مكة المكرمة) من دون أن تذكرها بالاسم، وفي أجواء خارجية أجنبية أشارت إليها، وحامت في أجوائها، وهي تحمل همومها الذاتية، التي هي في الحقيقة هموم عامة أكثر مما هي هموم خاصة، أتت عليها من خلال مستويي النص؛ القصة والخطاب، فالقصة خواطر توالت في قالب سردي حكائي، تضمّن نقلات حكائية صغرى تجاوزت محيط الأسرة إلى المجتمع والوطن والعالم، حيث تجلت وظيفتها الخطابية في إغناء الحدث (الرغبة في الموت) في الربط بين الحكائيات الصغرى، لخلق الانسجام بين عناصر الخاطر المركزي، عبر مكان متعدد وزمان عام، ولكنه يحمل خصوصية المرحلة الراهنة المتمثلة في أبعاد العولمة، وسيطرة المجتمع الأبوي، والتسلط الدائم من الإدارات،

وقد لامست الكاتبة ذلك ملامسة فنية كافية لكي يستشعرها القارئ عن بعد، ورمزت له ترميزات عفوية غير مباشرة.

يُظهر النص أن الساردة تعيش في أزمة، قد أثّرت على نفسيتها، وسكنت جوارحها، وهذا ما دفعها للرغبة في الموت، وتتضخم هذه الأزمة، فتعمد إلى استبطان حياة أخرى يمكن أن تنسى معها أزمتها، فاستدعت لذلك الحمام وهديله، وأغنيات فيروز وسواها، وطائرة ورقية تطير في سماء زرقاء ومنتجعات مدن أخرى: "في مشهد بديع ربما سأفكر فيه وأنا أحتضر، حمائم بيض تطير في ساحة كنيسة، أغمضت عيني بعد المشهد مباشرة في أول مرة رأيته فيها. أردت أن أحتفظ به طازجاً لأطول فترة ممكنة في مخيلتي. أحسست أن شيئاً ما تغير في قلبي. لم يعد مهماً ما قبل ذلك المشهد، ولم يعد مهما ما بعده. هناك فقط الحمائم البيض تحلّق بغتة بين أعمدة طويلة تخفق أجنحتها في أذني. تذكرت حمائم وردية تحط برفق في حصوة الحرم، تذكرت هديلها على حواف النوافذ، تذكرت فيروز "هج الحمام، وبقيت لحالي.. الآن لم يعد ثمّ حمائم في حصوة الحرم. كسيت الحصوة بالرخام، وهج الحمام إلى ذاكرتي منتظراً أن أحتضر كي أفكر فيه..".

إن الكتابة الرمزية (حصوة الحرم) رمز الأرض الطبيعية المقدسة التي درج عليها الأنبياء والرسل عليهم السلام، والحمائم رمز السلام والحب والبراءة والانطلاق والحرية، والرخام رمز التطور العصري المجلوب، وغير ذلك من الرموز كانت الوجه المقابل للحالة السوداوية التي تعيشها الساردة المثقفة، التي تستمع إلى الأغاني وتقرا باللغتين العربية والإنكليزية، وتعيش أسيرة رغبتها في الموت وعدم رغبتها في الإنجاب، لئلا تجني على أولادها كما جنى عليها أبوها..

إن التهويمات القصصية استطاعت أن تجسد الحالة النفسية للساردة، فاستغرقت في توصيفاتها، وعملت على استدراج القارئ لمتابعة النص حتّى النهاية، لكن الاستغراق في ترديد (أمنية الموت) كان على حساب (الحكائية) التي تشتتت بعض الشيء بسبب الترهل الذي سربل النص.. ولو أن الكاتبة ركزت على حدث رئيسي في هذه التهويمات، كعلاقة الأنثى مع الآخر في المجتمع الأبوي –على سبيل المثال –لكان للقصة شأن آخر، فضلاً عن أنها لم تكتب نصها للقارئ العادي، وإنما قدمته لقارئ عالي الثقافة، يجيد اللغة الإنكليزية إلى جانب العربية، فالنص الأجنبي المثبت في نهاية النص العربي يحتاج إلى ترجمان إن لم يكن القارئ مجيداً للغته. وهذا يؤكد أن الكاتبة تملك أدواتها الفنية، وبصورة خاصة الثقافة العامة والأسلوب.

وفي المحصلة؛ تتجلى في النص خصوصية الخطاب النسوي التي تشير في مجملها إلى تضخم المؤسسة المجتمعية الأبوية التي تضغط على أعصاب المرأة المستضعفة بالوراثة، فتلاحقها منذ بدايات عمرها، مما يولد لديها تطلعاً لتدمير الذات، وتدمير الآخر، وبصورة خاصة حين تتبلور العقدة الأوديبية (سلطة الأب الطاغية، ثمّ سلطة الزوج) المنتفخ بالفحولة الجاهلية، التي تؤدي إلى صراع مشاعر الحب والكره في النفس، والتي ينتج عنها موقف عاطفي مهتز، مثله في ذلك المجتمع المتقلقل، الذي لا يعرف التوازن، ويستن قوانينه التي تستضعف المرأة، وتستلبها وتعرضها للهزات النفسية، وعلى الرغم من النظرة التشاؤمية السوداء التي تسيطر على الساردة، فإن الكاتبة لم تنته بشخصيتها الوحيدة إلى الموت مع أنها ترغب فيه، وقد خالفت بذلك الخطاب النسوي الروائي والقصصي السائد الذي كثيراً ما ينتهي بشخصياته الأنثوية المحبطة إلى محاولة الانتحار والموت، وهذه ثيمة متواترة في الكتابة النسوية المغرقة بالنهايات الفاجعة، حين يتعاظم شعور

شخصياتهن بالاضطهاد، ويتحول الوجود في منظورهن إلى مصح يفضلن عليه الموت، وذلك هرباً من المجتمع الأبوي، واحتجاجاً على نظام اجتماعي وحيد القطب..

## خامساً. طائر النافذة المغلقة. قصة: حسن إبراهيم الناصر.

تبدأ القصة بداية جمالية قوامها الفطرة والمطر والطير والشباك الذي يستهوي الشباب "قطرات مطر تنساب على زجاج النافذة المغلقة بوجه الريح. تنساب تلك القطرات على الحواف كأنها عالقة بين الرياح وبرد الصباح. ثمّة طائر يرف بجناحيه الملونين بالبياض على النافذة. نفض ريشه المبلل مرات عدة قبل أن يفتح عينيه مندهشاً.."هذا الاستهلال الرومانسي الذي يصلح لقصة عاطفية يوظفه الكاتب لحدث قوي صاعق ينتزعه من صميم الواقع الذي تعيشه الأمة العربية، التي تُنتهك مقدساتها، وتُدمر حضارتها، تحت أسماع العالم وأبصاره، من دون أن يهتز ضمير إنساني فاعل.

ولتجسيد الحدث فنياً بعيداً عن المباشرة والخطاب السياسي، يستقدم الطائر الذي يحط على الشباك المغلق. يرف بجناحيه، وهو ينظر إلى ما خلف الشباك، فتعتريه مشاعر إنسانية، إذ يشاهد رجلاً يشاهد ما يعرض في التلفاز، يبدو عليه التبرم والامتعاض، فيتحرك في كرسيه، ثمّ يحاول النهوض فتخونه قواه..

إن تلخيص القصة يسيء إلى فنيتها، لذلك سأدع ذلك إلى القارئ، وألتفت إلى بعض خصائصها الفنية، إذ سيطر على شخصيتها (الطائر والرجل) الحس الدرامي الفاجع، وقد عرف الكاتب كيف يصعّد هذا الحس، فيرتقي به شيئاً فشيئاً حتّى يصل إلى ذروة المشهد الدرامي، فيفجر اللحظة المرتقبة، وذلك بموت الرجل الذي صعقته المشاهد الدامية، نتيجة تأثره بما يعانيه الرجال ورثة الحضارة والإباء، حيث يسومهم الغريب خسفاً وجوراً، وقد استكمل درامية المشهد بتأثر الطائر بموت الرجل، فيموت هو الآخر!..

لقد ذخرت القصة بالمشاعر الجياشة، لدى الرجل الذي لم يحتمل ما رآه، فيحطم التلفاز قبل أن يموت كردة فعل يتعاطف فيها مع أهله، ولدى الطائر الذي أصيب بالدهشة، فحزن وضاق عليه "فرفرف بجناحيه وضرب بهما النافذة.. ارتعش ثمّ هوى على الأرض جثة جامدة".

إن ابتداء القصة بتلك العبارات الشاعرية، وانتهاؤها بالمشهد المأساوي، أوجد نصاً متوازياً متوازناً، حيث البراءة تُقتل بالهمجية، وقد أدت تلك المقدمة إلى هذه النهاية، وما بين المقدمة والنهاية سرد الكاتب بفنية عالية هموم الوطن من خلال مشاعر الرجل واسترجاعاته الثقافية عن التاريخ والحضارة وتراب كربلاء ورمال الربذة، فضلاً عن تناصات عابرة جزئية، وأخرى مقصودة لذاتها موظفة لخدمة النص "لم تعد الأشجار تموت واقفة" السيوف صدئت "المواويل الشعبية" "يحمل كتابه بيمينه" "عجيب لم يجوع ولا يحمل سيفاً" "وسوى ذلك من العبارات المرمزة.

إن الحدث الذي تدور حوله القصة حادّ اللذع، وقد أغنى الفكرة بدلالات ثقافية جسّدت التصاق الشخصية الإنسانية الوحيدة بهذا الحدث، ومعايشته لها لحظة فلحظة، مؤكداً أن القصة القصيرة هي بنت اللحظة المأزومة أمّام مصير محدد، وانفجار هذه اللحظة في الخاتمة كان بمنزلة الضربة القاضية التي يسددها الآخر إلى الجسد العربي، المتمثّل فنياً بانفجار الحدث القصصي الذي يشكل صدمة للقارئ الذي ابتدأه بمطالعة الاستهلال الوجداني، وانتهى إلى هذه الذروة المتفجرة، وهذا من شأنه أن يؤكد على أن البداية تتوقف عليها جاذبية القصة فيأخذ بالقارئ نحو النهاية غير الموقعة التي تنتقل شحنتها من نبض النص إلى

نبض القارئ. ولعل في موت الطائر متأثراً بموت إنسان حالةً تستدعي الصورة المقابلة والمضادة للإنسان المتوحش الذي يقتل المئات من البشر، ولا يهتز منه ضمير!.

محمّد قرانيا

***

لوحة الغلاف :

للفنانة التركية: فالدان إيرتورك

Vildan Erturk

- مواليد 1956 –إزمير –تركيا
- عملت مصممة معمارية في عدة معاهد حتّى عام 1995.
- مارست الفن التشكيلي منذ عام 1994.
- شاركت سبعة فنانين أتراك في افتتاح صالة فنية في استانبول.
- أقامت أول معرض لها في أنقرة.
- شاركت في عدة معارض فنية جماعية.
- مصورة فوتوغرافية معروفة.
- كاتبة قصة، وقد نشرت في عدة مطبوعات أدبية.
- حائزة عل جائزة القصة القصيرة عن قصتها : Orhu Mwrat Aurun

**هذه اللوحة: للفنانة فالدان إيرتورك**

*تغرق أعمال الفنانة التركية فالدان إيرتورك بألوانها الفنية والاحتفالية وبتآليفها الخيالية التي تحاول أن تخفي عن عين المشاهد أصولها الواقعية المباشرة. وتقوم الفنانة منساقةً وراء استكشاف محيطها الإنسانيّ والمادي باستخدام مقدرتها الفطرية الصارخة، في ابتكار تصاميمها التصويرية الخاصة جداً، والتي تذخر بها إعمالها الفنية.*

*ولأن الحلول التصويرية التي تقدمها من خلال أعمالها التصويرية، تخضع لتلك المعايير مجتمعة، فإن تأليفاتها الصورية، توصل المشاهد إلى حدٍّ الشك والتساؤل في طبيعة الأشياء التي تتكون عندها على سطح العمل الفني، كنتيجة لانسياق الفنانة وراء لعبة التغريب.*

*بالتهويمات التي تشبه الألغاز المعقدة، تتشابك منها الصيغ المادية والمعنوية، الإنسانية والشيئية، دون فكاكٍ ودون توارد ضمن سياقٍ منطقيٍّ محكم.*

*إن الفنانة إيرتورك، هي واحدةٌ من الفنانات الأتراك، المغرقات في طرح الصيغ الإشكالية، التي تخصُّ النظارة إلى البحث عن أجوبةٍ على تساؤلاتهم، بحضور اللوحة، أو العمل الفني.*

- د.كمال محييّ الدين حسين-

□□□